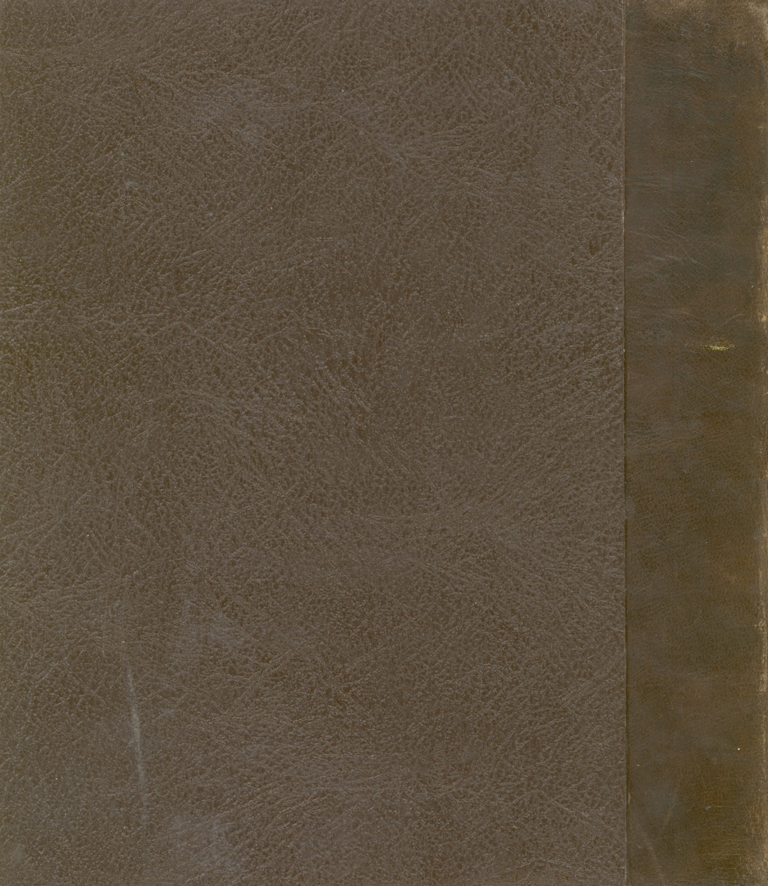
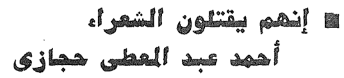




العدد السابع ● يوليو ١٩٩٣



■ إنهم يقتلون الشعراء
أحمد عبد المعطى حجازى

■ الرطانة والخنزرة «نقد»
لطفى عبد البديع

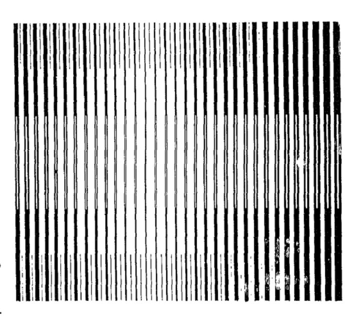
■ أناشيد ايزيس «قصيدة»
إلياس لحود

■ البطن «قصة»
سلوى النعيمى

…تى اللحظة التى
…صبح فيها المتعه انفجاراً فى الرأس

…اهر جاووت

…تاله الإرهابيون فى الجزائر»



إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الادارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

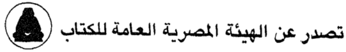
أحمد عبد المعطى حجازى

نائبا رئيس التحرير

سليمان فياض   حسن طلب

المشرف الفنى   نجوى شلبى





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو بشيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة الحادية عشرة • يوليو ١٩٩٣ م • محرم ١٤١٤هـ

هــذا العــدد

إنهم يقتلون الشعراء

كان « **الطاهر جاووت** » شاعراً وروائياً يكتب بالفرنسية . لكنه كان مثقفاً عربياً بأعمق معنى للكلمة . ليس فقط لأنه كان جزائرياً ينتمي لهذا البلد العربى العظيم الذى ضحّى بمئات الآلاف من شبابه وشيوخه ونسائه وأطفاله ليظفر بحريته واستقلاله ، بل لأنه أدرك أيضاً أن الحرية لا تتحقق برحيل المستعمرين فحسب ، وأن الاستقلال ليس مجرد راية ونشيد . الحرية خروج كامل من كل قيد منظور أو غير منظور يعطل العقل ويشل الإرادة . والاستقلال استعادة لطاقة الخلق الإلهية ، وتجدد بشرى دائم يحفزه الأمل وينظمه الشعور العميق بالمسئولية .

عندما حصلت الجزائر على حريتها عام ١٩٦٢ كان « **الطاهر جاووت** » طفلا فى الثامنة من عمره ، ينتظره هو وجيله هذا الدور الذى لا تكتمل بدونه الثورة ، ولا تكون الحرية بدونها إلا شكلا جديداً من أشكال الطغيان .

لقد أصبح على الجزائريين الذين تحرروا ،من القيود الأجنبية أن يتحرروا أيضاً من القيود الداخلية التى تمثلت فى حكام أفراد جعلوا الاستبداد شرطاً للتقدم ، وفى تيارات

رجعية لا ترى وجهها الأصيل إلا في الماضى الميت ، فهي حرب على العصر بكل قيمه ومطالبه وشروط الحياة فيه . حرب على المرأة الحرة والرجل الحر والطفل البرىء ، حرب على العلم والمستقبل .

وقد تصدى « **الطاهر جاووت** » لهذين الخطرين بشجاعة فائقة ، وشعور بالمسئولية عظيم . فهو عدو للعقلية المكتبية والاستبداد السياسى . كما هو عدو للرجعية الفكرية ، والتعصب الدينى ، والتمييز العرقى . وما أفدح المواجهة حين تكون بين الشاعر وبين هؤلاء الأعداء !.

كان هذا الشاب الوسيم يناضل وليس من ورائه سند . كان يناضل بقوة يستمدها من المستقبل . في خيال رائع تسكنه جزائر أخرى . رجال ونساء أحرار ، وأطفال سعداء ، أشعار وأغان ورقصات حميمة ، فتيات ، وفتيان عشاق تحت ظلال خضراء ممتدة يناغون أطفالا لم يولدوا بعد .

وقتلته الفئة الباغية . قتلته الخفراء الحقراء التي قتلت **جارثيا لوركا فى أسبانيا ، وفرج فودة فى مصر ، وحسين مروة فى لبنان .**

الثورة إذن فى الجزائر باقية مستمرة . فليس « **الطاهر جاووت** » إلا الابن البار للعربى بن مهيوى ، وليس قتلته إلا الخلف الشرير للجنرال **ماسو** ،و فرقته من الزبانية الجلادين !

وكما لم تكن الجزائر وحيدة فى معركة التحرير فهى ليست وحيدة فى معركة التنوير والديموقراطية . إن الظلمة واحدة والنور واحد ، وبينهما الشفق المتفجر من جراح الشهداء وروداً يانعة .

عن الطاهر جاووت

● ولد الطاهر جاووت فى يناير ١٩٥٤ بازفون من ولاية تيزى أوزو .

● رحل مع والديه إلى الجزائر العاصمة حيث أكمل دراسته العالية ، فحصل على الليسانس فى الرياضيات ، وعلى دبلوم فى الصحافة .

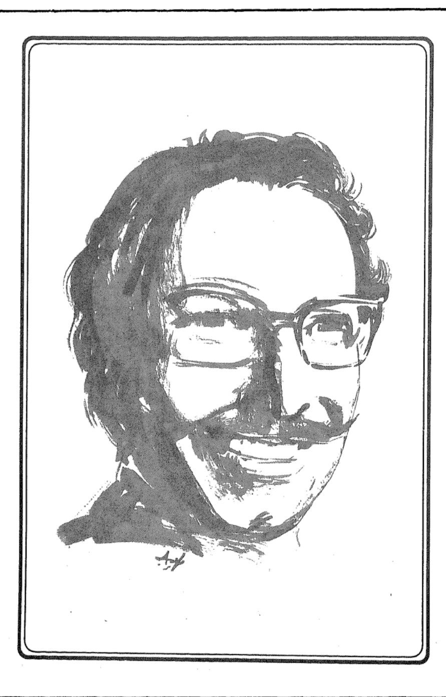
● بدأ الكتابة فى حوالى العشرين من عمره ، فالتحق بمجلة « الجزائر الأحداث » الأسبوعية مشرفاً على الصفحة الثقافية ، وكان يكتب أيضا لمجلة « أحداث الهجرة » التى تصدر فى باريس ، والمجلتان تحرران باللغة الفرنسية .

● فى يناير هذا العام شارك فى تأسيس مجلة « القطيعة » الأسبوعية وأصبح مديراً لتحريرها .

● أصدر مجموعتين شعريتين « قصائد » و« القوس حامل الماء » وفى الصفحات التالية من هذا العدد مقتطفات من المجموعة الأخيرة .

● فى عام ١٩٨٤ أصدر روايته « الباحثون عن العظام » . وفى عام ١٩٩١ أصدر روايته « العسس » التى حصل بها على جائزة البحر الأبيض المتوسط .العام نفسه أصدر روايته الثانية « اكتشاف الصحراء » وفيها يعيد قراءة التاريخ القومى من خلال بطله الرحالة ابن تومرت الذى يتنقل بين الماضى والحاضر ، فنراه فى مدن الشرق القديم ونراه فى باريس يبحث فى أحيائها وشوارعها يبحث عن مواطنيه الضائعين . أما روايته الأخيرة « العسس » فقد صدرت عام ١٩٩١ وحصل بها على جائزة البحر الأبيض المتوسط .

● لم يُترجَم شيء من أعماله إلى اللغة العربية . وقد أصبحت هذه الترجمة مطلباً ملحاً الآن .



لطفى عبد البديع

الرطانة . . والخنزرة!

هالنى حين وقع بصرى على « إبداع » ما توّجت به صفحاتها من عنوان يصيح « شعر العالم اليوم » لأن معناه فى عصر الفضاء كرنفال لشعر الأولين والآخرين من أمم الأرض والسماء .

غير أن الإنسان لايملك إلا الإعجاب بهذه المغامرة الرائعة التى تتيح لقراء العربية الوقوف على شعر الآخر كما يقول الوجوديون ، وويل لنا من الآخر الذى يطاردنا ونطارده ويضيق علينا الخناق فى كل شىء حتى فى الشعر . غير أن الإنسان لايسعه أيضا وهو يقف على هذا الخضم الهائل من الشعر الذى لا أول له ولا آخر إلا التساؤل : هل أحسن القائمون على الترجمة الاختيار ، واختيار المرء كما يقال جزء من عقله ، وإن كنا قد نذكر مع ذلك ونحن نضحك قول القائل :

تكاثرت الظباء على خراش

فما يدرى خراش مايصيد

وليست قصائد الشعر الجديد مثل ظباء خراش إذاً لهان الخطب وخفت المحنة ولكنها بالقنابل الموقوتة أشبه تنتظر الانفجار لساعتها فى المذنبين والأبرياء على حد سواء .

ثم يأتى بعد هذا السؤال سؤال ثان :هل بلغ القوم من صنيعهم مايرجى له من سداد ، والترجمة كما يقول الطليان ـ خيانة فضحتها لغتهم بما بين اللفظتين من جناس عجيب .

وقد نمضى إلى ماهو أبعد من ذلك فنقول مع القائلين إنها تحويل على مايؤخذ من النحو التوليدى ثم مما تقتضيه نظرية«اللغة الكلية» عند أرباب الفمنولوجيا فيكون معنى ذلك تحويل مقولات معينة للغة من اللغات إلى مقولات اللغة الأخرى . والسؤال الثالث والأهم أين نحن من هذا كله ؛ أى أين عربيتنا وشعرنا من

إنجليزيتهم وشعرهم وفرنسيتهم وشعرهم إلى آخر ما هنالك من ضروب الشعر واللغات .

أسئلة لابد منها درءاً للقطيعة بين من يقال لهم عندنا «المبدعون» وياليها من كلمة نرجسية لها دلال ومن كتب عليهم أن لا يجنوا من أخلائهم الأعداء إلا الشوك والحنظل .

وأنا لاأخفى إشفاقى على القائمين على المجلات الأدبية ، وأتساءل كيف يصنعون وهم يتخيرون بين ما يسوغ نشره وما لايسوغ وفيه العجر والبجر وهم وأخلاؤهم فى حلبة امتلأت بالصم والبكم الذين يريدون أن يتصايحوا ولايقدرون .

فهل من سبيل إلى أن ينفذ من مغامرة « إبداع » شعاع يخترق الحجب والظلمات ويدل ولو بالإيحاء على طريق للسير فى هذه الظلماء ؟!

ولايطامن من هذه المغامرة ما التاثت به العربية فى مواضع غير قليلة من رطانة خرج معها الشعر لا أقول يمشى على عكازين حتى لا أغضب المترجمين الأفذاذ وقد بلوت الترجمة وعرفت أهوالها ولكن أقول يمشى على أربع وقد كان يمشى على رجلين مهما كان فيهما من قبح فهو قبح جميل على كل حال إن صح أن يوصف القبح بالجمال .

ومع ذلك فليس مع الشعر الجديد جمال لأنه ودع الجمال منذ شاء أن يبلغ المحال ومنذ ركب الشاعر الصعب ، وظن أنه يقدر على مالا يقدر عليه سواه فلم يلبث أن سقط عنه قناع الكاهن القديم وتساقطت معه اللغة الشعرية فى تخيلات ميتافيزيقية تقف على أطلال من الكهنوت البائد والمراوغة الخبيثة التى لاتسلم من الترهات والأباطيل .

على أن هذه اللغة ليست من قبيل النبت الشيطانى بل هى ربيبة الأزمة الروحية المعاصرة أزمة الإنسان وأزمة التضخم اللغوى الذى أغرق البشر فى طوفان من اللغة الزائفة والأكاذيب تترامى إلى الأسماع والأبصار من وسائل الإعلام الجبارة صباح مساء ، ولم تنجُ منها الآداب والفنون وغيرها من ثمرات القرائح والعقول ، **ويونيسكو** وهو كاتب ؛ والكاتب سيد اللغة وخادمها ، شاهد على ذلك فمما قاله : « **الكلمات لم تعد كلمات ، الكلمات لم تعد تقول شيئا ، ولاوجود للكلمات التى تصلح للتجارب العميقة ، وكلما حاولت أن أشرح ما يختلج به فكرى عزّ فهمى لنفسى** » .

ومسرح العبث أو اللا معقول الذى بلغ به **يونيسكو** حد الصمت تبلورت فيه صورة الإنسان الحديث ، والشخصيات الأربع فى مسرحية (**فى انتظار جودو**) لاتبحث عن مؤلف وإنما تبحث عن مفسر ، قد لبست مرقعات التمسها المؤلف عند الوجوديين وفى نماذج **فرويد وأدلر ويونج** والإنسان الإدارى المتعطش للسلطة ، **وجودو** الذى تنتظره هو الإنسان الذى تفتقر إليه لكنه لن يأتى لأنه لايوجد من حيث هو صورة أوفكرة .

ويمكن أن يقال إن لدى هذه الشخصيات وسائل الإنسان ولكن يعوزها أن تكونه إذ تفتقر إلى وسيلتها الذاتية ، والتجرد من الوسائل ـ على مايقوله **برجسون** ـ كثيرا مايؤول إلى شىء يدعو إلى السخرية ، ولذلك حقّ لها أن تكون شخصيات لمهرجين .

ثم مـاذا بقى ليمثل على المسرح بعد تدمير صورة الإنسان وبعد أن آل إلى خليط عجيب من البستانى القزم وخيال الإنسان ؟الأسمال والقناع واللذة والألم ثم اللقب، وما كانت المسرحية لتأتى إلا على هذه الصورة ، فما دام الإنسان قد آل إلى ما آل إليه لم يبق له من جانب يظهر به على المسرح إلا جانب الممثل .

وإذا كان يحق للروح الإنسانى أن يعيد خلق الحقيقة وعياً وتمثيلا لما هو موجود فمن السائغ له أيضا أن يتعاطى هذا الضرب من اللامعقول .

واللاطبيعية واللامعقولية كلتاهما مسلك يتّسق مع النزوع إلى الاختراع فيما وراء الحس والتجربة ، وقد طالما وجد الإنسان نفسه ملقى بعيداً عن حدودهما يستهويه اللا عالم بقدر مايستهويه العالم القائم حوله ، ومـاأكثر الدواعى التى تسوّغ له الفرار إلى التأمل والرجوع إلى خلق المحال ، والحقيقة من شأنها أن تسلك سبلاً شتى من آفاق الفكر السحرى الذى يتيحه التعلق باللامعقول .

لقد كنا نود أن يمهد الكتّاب للشعر الذى ترجموه بشىء من هذه المعانى تكشف لنا عن روح هذا الشعر ولغته والكتابة الشعرية الجديدة بدلاً من إغراقنا فيما لاطائل تحته من التاريخ ووقائع الحياة اليومية للشعراء ، فالعبرة بما له حكم الضرورة مما يدخل فى علة الوجود والفلسفة .

ولا أستطيع أن أذكر كل ماعنّ لى وأنا أطالع هذا المجموع لئلا يطول بى الكلام ، ولكن حَسْبِى أن أشير إلى أشياء بينها تدل على سائرها ، من ذلك ، الضيّم الذى أدخل على علم من أعلام الشعر الحديث فى أمريكا اللاتينية ربما يكون قد تقدم به زمانه فلم يترجم له الكاتب شيئا إلا أن ذلك لايسوّغ له أن يتجاهله ويكتفى بذكر اسمه بين أسماء غيره من شعراء أمريكا اللاتينية وأعنى به شاعر **شيلى** الأكبر **فنسنت هو يدبرو** (توفى سنة ١٩٤٨) الذى ذهب بلقب أبى الخلقيّة (من الخلْق) ، وقد كتبت عنه فى غير هذا الموضع وكان في طليعة شعراء اللغة الأسبانية الرواد فى الآداب الأوربية لاختراعه شعراً محا فيه بعصاه السحرية العالم الحقيقى وأقام فى مكانه عالماً آخر مثاليا من صنعه ؛ إذ الشعر عنده خلق مطلق ، وسبيله إلى ذلك تجريد الأشياء من وجودها الحقيقى ومزجها بوجود آخر.

أجمل مافى شعره فلكه المجازى والطيران والرحلة وماعداها من سماء ونور وأجنحة وطائرات . وذات مساء أخذ مظلته وألقى بنفسه فى أجواز الفضاء قال : **عند ذلك أخذت مظلتى تهوى ، وتلك قوة جذب القبر المفتوح** . وجعل يهوى إلى الأعماق التى ينتظره فيها الموت ، ثم سأل متعجبا : **أيتها العدالة ، ماذا فعلت بى ، أنا فنسنت هويدبرو** ؟

والملك الساقط يتحدى الفضاء أثناء سقوطه اللا نهائى من موت إلى موت ويشكل الكون بأشكال شتى فى خلق مجازى لا ينتهى .

ومن الشعراء الذين دخلهم الضيم أيضا الشاعر الإيطالى **بيير پاولو پازولينى** . فما قيل عنه لا يغنى شيئا فى بيان شعره الذى لاتغرى العبارة العربية التى ترجم إليها للأسف بقراءته واللغة الإيطالية مليئة

بالموسيقى حتى يخيل للإنسان أن الإيطاليين يغنون وهم يتكلمون .

وقصيدته (إلى أحد البابوات) عنوانها درامى من الطراز الأول لأنه نداء إلى ميت تلقى به الإضافة إلى عالم المجهول ، ولكنها ليست إضافة كسائر الإضافات لأن المضاف إليه فخم ضخم يعلو أصحابه على سائر البشر من خلق الله الذى يستمدون سلطتهم وهم على الكرسى الرسولى من عليائه .

ثم تمسك اللغة بتلابيبه لأنه يجهل أنه قبل أن يموت بأيام قليلة (وضعت المنية عينها على واحد فى مثل سنك) والخطاب إليه .

ولاأدرى ماذا كان الأصل لأن المعنى يحتمل أنها وضعت عينها عليه رحمة به وإشفاقا عليه من شقاء الحياة أى بقصد أو أن ذلك كان من غير قصد .

ثم تواصل اللغة العتاب الذى يبلغ مبلغ المحاكمة ، فَهُمَا من سن واحدة ولكنهما افترقا بعد عام الميلاد وهذا قانون الحياة ومن الافتراق كان التباين والتقابل فى القصيدة أى الصراع

فى العشرين كنت دارساً وكان هو عاملا

هذه واحدة والثانية

كنت غنيا نبيلا وهو عامل كادح

وتعود اللغة بهما إلى حيث يلتقيان فى حجر روما وقد أضاءها لهب الشباب

ثم يتلاشى كل شىء إلا الجثة جثة زكيتو العجوز المسكين إذ تظهر قبل صاحبها كأن الموت يسبق الحياة .

ثملاً كان هائما على وجهه فى

الشوارع المظلمة

عبر الأسواق

فدهمه ترام قادم من سان پاولو

ساحباً إياه (ما أقبح ساحباً إياه هذه) **علـى طول**

القضبان تحت أشجار

الدلب

وبقية الدراما بعد ذلك تتلعثم فى عبارات ركيكة نفر من الفضوليين يحدقون إليه (كذا وإنما يقال يحدقون فيه) .

فى صمت كان الوقت متأخراً وليس فى الشوارع خلق كثير (هكذا يقال عند ماهر شفيق)

واحـــد من أولئك الرجـــال الذين يدينون لك بوجودهم (الخطاب إلى البابا)

طفق يصيح فيمن أمعنوا فى الاقتراب

ابعدوا (يريد المترجم ابتعدوا)

يا أولاد القحبة (يريد ياأبناء القحبة)

وهكذا لايسلم **زكيتو** من بركات البابا حتى وهو ميت !

وأخيرا وصلت عربة المستشفى كى تحمله بعيدا (كذا)

بدأ العاطلون يتفرقون ولكن

قلة ظلت واقفة

لأملك إلا أن أقول : لاحول ولا قوة إلا بالله ، كلما وقع بصرى على العاطلين هذه ألا يعلم صاحبنا أن العاطل هو العاطل من الحلى ولصفى الدين الحلى كتابه **العاطل الحالى** وهو مشهور أم أنه يجرى على سنة **التليفزيون** حين يتوقف المسلسل فتظهر على الشاشة نحن نأسف للعطل الفنى وتنطق المذيعة الحسناء بذلك وهى تبتسم والصواب أن يقال : **خلل فنى** . أما صاحبنا **ماهر شفيق** فليبحث له عن كلمة أخرى فى القاموس والله الموفق .

ونسيت أن أقول إنه مما نغّص علىّ القراءة السطر السابق على هذا السطر .

وإذا كانت عربة المستشفى من أبطال هذه الدراما فإن صاحبة البار القريب الذى يقدم الوجبات الخفيفة

طوال الليل

بطلة أخرى إلا أنها تتكلم وقد عبرّت عن المأساة بعبارة موجزة كأنها برقية أرسلتها إلى البابا فى عليائه خلافاً للعبارة التى ساقها الشاعر بألفاظه فى نفس المعنى ، ولا تخلو من إطناب ممل كأنه يشهد على نفسه بأنه ثرثار لأنه شاعر .

والأسطر الأخيرة من القصيدة هى أسطر المأساة الحقيقية لأنها مأساة المعرفة :

بعد ذلك بأيام قلائل توفيت (بتاء الخطاب)

كان زكيتو واحداً

من قطيعك البشرى الكبير الرسولى

سكير عجوز فقير بلا عائلة ولا بيت

يهيم على وجهه فى الشارع ليلاً

ويعيش ما وسعه الجهد (تركيب قبيح)

لم تكن تعرف شيئاً عن ذلك كله كما لا تعرف شيئاً

عن آلاف الأشقياء مثله

وكل كلمة من هذه الكلمات تفيض بالدمع !

وقصيدة **سوبر ماركت** من **كاليفورنيا** من القصائد التى لا يمكن أن تكون إلا لواحد ممن كنا نسميهم قديماً **أبناء العم سام** مما لا يعرفه أبناء الجيل الحالى الذين شاهدوا أمريكا على عهد **بوش** فى جبروتها ويحاول خَلفَه **بل كلنتون** الرعديد على ما نعتته صحافة بلاده أن يبقى على هذا الجبروت ولكن هيهات ، فقد حقت عليه كلمة التاريخ بعد أن تخلى عن **أبناء البوسنة والهرسك** فيما وعدهم به أثناء الحملة الانتخابية .

ولهم الله بعد أن خذلهم إخوانهم من المسلمين حتى ساغ لقائلهم أن يقول :

لوكنت من مازن لم تستبح إبلى

بنو اللقيطة من ذهل ، بن شيبانا

لكن قومى وإن كانوا ذوى عدد

ليسوا من الشرفى شىء وإن هانا

وقد يجوز أن أصحح البيت فأقول ليسوا من الخير بدلاً من ليسوا من الشر على ماقد يكون من تناقض

ولانكون بذلك قد خرجنا عن نقد الشعر على **مذهب التفكيك لدّريدا** ومن تابعه من الأمريكيين وإن كنا أولى بذلك كما يظهر من كتابنا فلسفة المجاز لأن **التفكيك** من مقتضاه **إبطال المجاز والعكس صحيح** وإلا فما هو **اللوغوسينترزم** الذى أقام **دريدا** الدنيا من أجله ولكن ماحيلتنا :

وزامر الحى لايحظى بإطراب

ونعود إلى ماكنا فيه بعد هذا الاستطراد فنقول إن القصيدة أمريكية مائة فى المائة لأنها تُوَرثُ الحيرة كالسياسة الأمريكية .

وربما لاح شىء من ذلك على صاحبها **الين جنسبرج** فهو يبدو فى الصورة ساذجاًتعلوه ابتسامة صفراء ويجمع بين رسغيه مسبحة يريد أن يزاوج بينها وبين أصابعه

فالقصيدة لاتخفى ما آ ل إليه **والت ويتمان** العظيم فقد صار بلا أطفال وحيداً زرى الطلعة (وزرى هذه لفظة كريهة مبتذلة) يتسكع بين اللحوم محدقاً فى صبيان البقالة .

ثم يقول الشاعر سمعتك تسأل كلا منهم : من الذى قتل شرائح الخنزير ؟ .. ولا أدرى من أين جاء المترجم **أحمد مرسى** بهذه العبارة ، هل هى حقيقة أو مجاز ؟ وإن كانت حقيقة ، فهل الشرائح تقتل ؟ وإن كانت مجازاً فما حقيقتها ؟

ثم هل يقال فى السؤال عن ثمن شىء ما هو سعر الموز وهى ركاكة لا تغتفر .

وأخيراً هل أنت ملاكى هل هى بتشديد اللام أو بتخفيفها ومعناها فى كلتا الحالتين مما لا وجه له :

وهمت على وجهى داخل وخارج رصات العلب البارعة (كذا)

مقتفياً أثرك يتعقبنى فى خيالى مخبر المحل .

كلام مضطرب لا معنى له كيف يهيم داخل وخارج رصات العلب ؟ أما كان أولى للمترجم أن يحقق الترجمة بدلاً من المقدمات الطويلة والثرثرة فى الفورم أو القالب والحداثة والحداثية مما لا طائل تحته .

ويتساءل الإنسان وهو يتعجب ماذا جنى **والت ويتمان** حتى يكون هذا جزاؤه ، ثم ماذا جنى **جارسيا لوركا** ؟ هل لأنه كان الشاعر فى نيويورك ؟

وكل ما فى القصيدة بعد ذلك أسئلة وراء أسئلة ليس لها من جواب إلا أن يكون رثاء للشعر الذى حمل لواءه **والت ويتمان** ، ورثاء لأمريكا الحب المفقودة (كذا) رحمة بالقراء أيها المترجم ! إلى أى شىء تؤول المفقودة وإذا كان هذا رثاء فلماذا يقول قبل ذلك : **ألمس كتابك واحلم باوديساك فى السوبر ماركت وأشعر أنى أحمق .**

وخير ما فى القصيدة هو هذا الاعتراف الذى يدل على تواضع ، ولكنه تواضع المتكبرين على طريقة الأمريكيين .

هل آن للغة أن تخرج مرة أخرى من بين الأنقاض ؟

هذا ماتوحى به الكتابة الشعرية الفرنسية **لايث بونفوا واجينى جيفيك وجان دوبان .**

فكتـابة **ايف بونفـوا** تبشـر بالبعث (فـعنقاء) وهو عنوان القصيدة طائر ماكان له إلا أن يعود لأن حقه أن يعود ، وتتجـسـد له الشجـرة بعد أن يقتل مافـيـها من اغصان الموت ، وبعد أن يجتاز قمم الليل

وبعد أن يخوض الشاعر غمرات الموت يحمل بعض النور ويصرخ صرخة المعرفة والوجود .

حملت بعض النور وبحثت

وكان الدم منتشراً فى كل مكان

وكنت اصرخ وكنت ابكى بكل جسدى

و « فن الشـعـر » وجـه مـقطوع ينتـزعـه الشـاعـر من غصـونه الأولى ليقـتحم به السـمـاء المنخـفـضـة فـلا يلبث الوجه أن يتوهج وترتفع منه النار

و (حول غـصـون مـثقلة بالثلج) ملحـمة من مـلامح المعرفة الشعرية يجوس فيها الشاعر خلال الأغصان المكسـوة بالثلج وقد بعـد العـهد بالريح التى كـانت تروّع اوراقها وتنتقل اشتات الضوء

من غـصـن مكسـو بـالثلـج إلى غـصـن فـى هذه
الـسـنـوات الـتـى مــــرت دون اى ريـح تـروّع
اوراقها

تنتقل اشتات الضوء

عبر اللحظات كما تتقدم فى الصمت

ثم ياتى بعد ذلك تساؤل :

إن كان هناك عالم مازال موجوداً

او اننا نجنى بايدينا المبتلة

بللوراً من الواقع بالغ الصفاء

ومـاذا بعد أن تنتشـر الالوان تنادى مما هو أبعـد من الثـمـرة إلا أن يظهـر الحلم الذى يمّحى اقل مما تمّحى الرؤيا والطريق .

والسـمـاء أيضا لها سحب والسحب بنت الثلج ، وإذا اسـتـدار نحـو الطريق فـسـيـجد النور نفسـه والسكينة نفسها .

وإذا كـان قد صح ذلك فـقـد صح ايضـا أن الجمـال صـعب يكاد يكون أحـجـية نعود دائمـا لنتدرب على فـهم مـعناها الصـحـيح على حـافـة حـقل من الزهور تغطى انحاءه صفائح من الثلج .

واوجينى جيفيك فى (مدينة) ينثر الليل وامتداد المنازل والحوانيت والنوافذ ثم المصابيح

كان يمشى فى شـــارع مـا

الليل وامتداد منازل وحوانيت

ونوافذ ، امتداد الحائط والمعدن احيانا

كـانت هـناك مضـابيح

ومـن بـعيد لــبعيد

قـليل من البـشر

ويتحاشاه العدم حين يصرخ فى منتصف الطريق
صـرخة الوجـود

حدث بيٍّ فى منتصف الطريق

بـين مصباحين

ان صرخ

لكنى مع ذلك اجد وابحث اين

فاختبرونى .

وقـدم **كـاظم** جهاد الشاعر الأسباني **خوسيه انخل بالنتـه** بفقرة استهلها بقوله : **بالغـة الحداثة أيضـا لدى بالنتــه هذه السـخـرية من المؤلف أو الشاعر الذى ينصب نفسه مرجعاً أولى وأوحد للحقيقة .**

وبالغة الحداثة هذه رطانة لاتغتفر ولايعدلها فى السـوء إلا قـوله فى عـبارة أخـرى : لنكن أخـيـرا بـلا أهمية ، لنكن بـلا عقـد ولا استعارات ، ومايـنهض ضد الشـاعر هنا (كذا) ليس الاستعارة بحد ذاتها كعنصر فى الكتـابة الشـعـرية . وإنما مـاينطوى عليـه المجـاز المجـانى غـالبـا ومـهمـا تكن براعـتـه من كـذب وسـلطان زائـف .

والعبـارة على رداءتها قد تفهم إجمالا على أنها وصـيـة إلى الشـعـراء أن يكونوا بحـيث لأيُعبـأ بهم وأن مـايؤخذ على الشـاعر ليس المجـاز فى حـد ذاته وإنما مـا يشتمل عليه من كذب وزيف .

ولكن بـالاسـتـقـصـاء يظهـر اللبس والخطأ ويخـرج الكلام إلى مـا يـشـبـه الهلوسـة . فكيف يقـول الشـاعـر مـاينهض ضـد الشـاعـر هنا (كـذا) ليس الاسـتـعـارة ..... وإنما مـاينطوى عليـه المجـاز إلـخ ، فـالاسـتـعـارة شىء ، والمجـاز شىء آخـر والاسـتـعـارة أخص من المجـاز لأن المجاز تدخل فيه الاستعارة كما تدخل فيه صور المجاز الأخـرى ، وهو المجـاز المرسل فـمـا الذى يراد من هذا وذاك ، وماذا وراء هذا الكلام ؟

ثم مامعنى تحيته بعد ذلك إلى **انطونان ارتو** ، وأين تقع من سائر شعره ؟

لقد أشار المترجم فى ذيل الفقرة التى قدمناها إلى شيء من ذلك وكأنه أمـر يرد عـرضـا عن غـير قصـد إذ يقول : ويلاحظ القارىء (كذا) كيف يستعير **بالنتـه** فـى تقاويم ـ، مقولة معروفة **لارتـو «الأدب خـنـزرة»** (مـن الخنازير) لينميها ويأخذ بها لحسابه فى هذا الاتجاه .

وترجـمـة هذا الكلام الذى خـتـمـه المترجم بلغـة الفواتير تتضح من قطعة حيًا فيها الشـاعر (**أنتــونان ارتو**) تحية إجلال بقطعة عنوانها تقاويم قال فيها :

أولئك الذين لديهم نقاط استدلال فى الفكر ، عنيت فى جهة معينة من الرأس ومناطق محدودة من الدما غ ، جـمـيع أولئك الذين يتـحكمـون بلسـانهم والذين تتمـتع الكلمـات فى نظرهـم بمعـانٍ ، والذين يعـتـقـدون أن ثمـة أعـالى فى الروح وتيـارات فى الفكر ، أولئك هـم روح العصر ، والذين منحوا أسماء لتيارات الفكر هذه ، وأنا أفكر هنا بأعمالهم المحددة وبهذا الصرير الآلى الذى يبعثه فكرهم فى جميع الاتجاهات

- هؤلاء جميعا خنازير

هل هذا الكلام ؟ إنها ليست رطانه الترجمة وحدها ولكنها رطانَه فكرية تتململ معها الألفاظ وتشكو الضيم والخذلان .

ونعود فنسـأل : أليس من حق القـارىء العربى أن يعـرف الوجه فى هذه التـحـيـة ؟ ولماذا خص **بـالنتــه (أنطوان ارتو)** بها دون سواه ؟

والعجيب أن **كاظم جهاد** هو الذى ترجم من قبل مقالا **لدريدا** عـن **أرتـو** عنوانه «**مسرح القسوة وحدود**

التمثيل» ضمنه كتابه **الكتابة والاختلاف لدريدا** وهو مما يذكر له بالتقدير ، وإن كانت ترجمته لرداءتها تحول دون الانتفاع به **والتعويل** عليه فى فكر **دريدا** .

فتحية **بالنته** إلى **ارتو** هى تحية لمن كان همه إبطال مفهوم المحاكاة فى الفن ، وإبطال الجمالية الأرسطية التى تعرفت ميتافيزيقا الفن الغربية على نفسها فيها ، ليس الفن محاكاة للحياة ، بل الحياة محاكاة لمبدأ متعال يضعنا الفن فى **تواصل** معه .

فلم يبق إلا اللغة هى الموئل الأول والأخير ويكون ما ساقه بلغته بعد ذلك حولية من حوليات التاريخ الشعرى ، وسجل للشعراء به يعرفون ، وعليه يعول فى اخبارهم ، **وآخر** ما يعرفون به أنهم خنازير.

وكان هذا سؤال عن الماهية الذى لايمكن تجاوزه ولكنه لايمكن أيضا أن يُساوِق معنى ما تقدمه من نعوت وصفات ، وإلا فكيف يمكن للخنازير ان تكون (لديهم) نقط استدلال فى الفكر اعنى فى جهة معينة من الرأس ، وكيف (يتحكمون) فى لسانهم وتأخذ الكلمات فى (نظرهم) معانيها / وكيف (يؤمنون) بما فى الروح من علوّ

وكيف يكونون روح العصر وكيف وكيف ، هذا هو الإشكال الذى لم يجشم الكاتب نفسه عناء النظر فيه لبيان دلالته ومغزاه .

إن قلنا إنه استعارة حالت بيننا وبين ذلك الكتابة الشعرية التى تقدمت وتتضمن نهى الشعراء عن اللجوء إليها وإلى غيرها من صور المجاز حتى لايقعوا فى الكذب .

وإذا قلنا إنها حقيقة تنافت مع ماسبقها من عبارات تشيد بالشعراء وترفعهم إلى أعلى الدرجات .

قد يكون فى تفكيك النص نجاة له وملاذ ، ولكن التفكيك لا يبرئه من التناقض الذى يلذّ للقوم أن يلتمسوه كلما عنّ لهم ذلك وأنا لااريد أن التمس مخرجاً للشاعر او لشعره لأن ذلك لايعنينى بقدر ماتعنينى الكتابة الشعرية .

ولفظة **الخنازير** هى مفتاح هذه الكتابة ، وإن كنت لاأدرى كيف تاتى لها ذلك ، فنحن لانعلم عن الخنزير إلا **مايذكر** فى سياق تحريم لحمه بنص القرآن .

وقد أغرانى ذلك باستقصاء أموره وأحواله فرجعت إلى كتاب **الحيوان للدميرى** فرايت عجبا ، فقد جاء فيه أن كنيته **ابوجهم وابو زرعة وابودلف** ، وهو يشترك بين البهيمية والسبعية ، فالذى فيه من السبع الناب وأكل الجيف ، والذى فيه من البهيمية الظلف وأكل العشب والعلف ، وهو يوصف بالشبق حتى ان الأنثى منه يركبها الذكر وهى ترتع فربما قطعت أميالا وهو على ظهرها ، ويرى أثرستة ارجل ، فمن لايعرف ذلك يظن انه فى الدواب ماله ستة ارجل ، والذكر منه يطرد الذكور عن الإناث ، وربما قتل أحدهما صاحبه وربما هلكا جميعا ، وإذا كان زمن هيجان الخنازير طاطات رءوسها وحركت أذنابها وتغيرت أصواتها ، وتضع الخنزيرة عشرين خنوصا وتحمل من نزوة واحدة ، والذكر ينزو إذا تمت له ثمانية أشهر والأنثى تضع إذا مضى لها ستة اشهر ، وفى بعض البلاد ينزو الخنزير إذا تمت له اربعة اشهر ، والأنثى تحمل جراءها وتربيها إذا تمت لها ستة اشهر

أوسبعة ، وإذا بلغت الأنثى خمس عشرة سنة لاتلد ، وهذا الجنس أنسل الحيوان ، والذكر أقوى الفحول على السفاد وأطولها مكثا فيه ، يقال انه ليس لشيء من ذوات الأنياب والأذناب ماللخنزير من القوة فى نابه حتى إنه يضرب بنابه صاحب السيف والرمح فيقطع كل مالاقى من جسده من عظم وعصب ، وربما طال ناباه فيلتقيان فيموت عند ذلك جوعاً لأنهما يمنعانه من الأكل ، وهو متى عض كلباسقط شعر الكلب ، وهو إذا كان وحشيا ثم تاهل لايقبل التاديب ويأكل الحيّات اكلا ذريعا ولا تؤثر فيه سمومها ، وهو أروغ من الثعلب ، وإذا جاع ثلاثة أيام ثم أكل سمن فى يومين وهكذا تفعل النصارى بالخنازير فى الروم يجيعونها ثلاثة أيام ثم يطعمونها يومين لتسمن ، وإذا مرض أكل السرطان فيزول مرضه ، وإذا ربط على حمار ربطا محكما ثم بال الحمار مات الخنزير .

ومن عجيب أمره أنه إذا قلعت إحدى عينيه مات سريعاً وفيه من الشبه بالإنسان أنه ليس له جلد يسلخ إلا أن يقطع بما تحته من اللحم . والسؤال الذى ينبغى أن يسال عنه بعد ذلك ماالوجه فى تسمية (**بلنثه**) من ذكرهم من الذين لديهم نقاط استدلال فى الفكر ومناطق محدودة من الدماغ والذين يتحكمون فى لسانهم وتتمتع الكلمات فى نظرهم بمعانٍ ويعتقدون أن ثمة أعالى فى الروح الى آخر ماذكر خنازير ، كيف يشير إليهم بانهم جميعا خنازير .

نحن نفهم بناء على ماقدمناه من امور الخنزير انه يصلح أن يكون نموذجاً **للسوبرمان** فى فنون الشبق والسفاد وكل مايمكن أن يخطر على البال من الغرائز الخبيثة ، فكيف يمكن الجمع بينها وبين مايتبجح به أرباب الشعر والفكر من القبض على ناصية البيان . والتحكم فى اللسان والرقى فى السماء حيث تسكن الروح فى الأعالى يضفون على تيارات الفكر الأسماء .

كيف يتفق ذلك والخنزرة ؟ كيف يتفق واقتحام مواطن الشبق والسفاد من غير احتراس ؟

الفكر والشعر صناعة المترددين ، وحرفة الذين يحذرون أن تذهب هذه التسلية بهم كما حكى **نيتشه** عن **زرادشت** إلى حدود الإنهاك .

هذه هى المعضلة أو المعادلة التى لايغنى فى حلها الالتفاف حولها بالصناعة الشعرية التى رضعت الرياء لأن غاية مايبلغه أصحاب هذه الصناعة أنهم دجالون أدعياء ، لم تسعفهم الصناعة الشعرية وتمكن لهم فى أدب الخنزرة فاحتالوا عليها بالمجازات والاستعارات ولجاوا إلى الرمز والإيماء .

أما **بلنثه** فقد أعلنها صريحة لامواربة فيها حيث وضع هذا بإزاء ذاك فإحدى الجهتين لاوجود فيها لما ينسب إلى الشعر والشعراء ، فلا نقط استدلال فى الفكر ، ولاكلمات لها معانٍ ، ولا أعالى فى الروح لأن كله كذب فى كذب ، وإنما الشأن للخنازير ، هذا الاسم الظاهر الذى لايحتاج إلى موصول .

والموت هو (**درجة الصفر**) فى الكتابة الشعرية عند **بالنثه** وهذا معنى القطعة التى تحمل العنوان (**درجة الصفر**) يميت الشاعر فيها **رامبو ولوتريامون** أربع ميتات ميتة المقدمة يموتها الاثنان من غير أحزان كأنها

لحظة الميلاد ، والميتة الثانية يموت فيها **رامبو** بعد الانفجار الغامض لإشراقات ويموت **لوثريامون** حتى لايقدرأحد أن يلمح وجهه ، والميتة الثالثة يموتان فيها معا وليس بعد موتهما إلا السؤال : **أنقدر أن نبقى بعدهما أحياء** ! ولاجواب على ذلك إلا اللعنة على من يواصل الموت فى حياته ، ولايواصل الموت فى حياته إلا الإنسان الرخو المرقع والمزين الذى جلده أوسع من جسده ، واللعنة أيضا على من يتلفظ بهذه الكلمات **إذا** لم تكن تخفى غير ميت .

وبعدها يموت **رامبو ولوثريامون** .

هذا هو شطر الحقيقة ، والشطر الآخر أن شعراء الأغصان يكنسون بلسانهم الكاذب سلالم حزينة .

ويموت **رامبو ولوثريامون** للمرة الأخيرة .

والسلام بعد ذلك لفتيان الأرض.



مـــراد وهبـــه

التنوير ورجل الشارع

التنوير فى مقابل الظلمة، ورجل الشارع فى مقابل النخبة . ومصطلح النخبة سابق على مصطلح التنوير ففى «قاموس اللغة الفرنسية فى القرن السادس عشر[1]» ورد مصطلح Faire èlile ويعنى «أن نختار» . وفى قاموس تريفو [2] (١٧٧١) فإن المعنى الأولى لمصطلح «النخبة» هو ما يميز كل سلعة على حدة ثم انتقل هذا المصطلح فى استعماله من مجال السلع إلى مجالات أخرى منها جماعات النخبة، نخبة ـ النبالة ـ . ومعنى ذلك أن النخبة تعنى الجماعات العليا فى المجتمع. ومن هذه الوجهة يمكن القول بأن النخبة قد تصورها قديماً أفلاطون عندما ارتأى أن الفلاسفة وحدهم هم القادرون على حكم الجمهورية . وتصورتها الديانة اليهودية فى «شعب الله المختار» . ومن يومها ومعنى النخبة متنقل من مجال إلى آخر حتى أصبح موضوع تنظير عند باريتو Pareto .

وقد ذاع استخدام مصطلح النخبة فى الدول النامية بسبب التغير الاجتماعى السريع الذى تبلور فى عملية التصنيع التى استلزمت قيادة جيدة فوسمت هذه القيادة بـ «النخبة» بيد أن هذه النخبة لم تكن واضحة المعنى . فقد قيل إنها الطبقة المتوسطة وقيل إنها «القيادات الثورية المثقفة» وقيل إنها «القيادات القومية» . وسواء قيل عن النخبة إنها هذا أو ذاك فإنها هى التى أدارت معركة النضال ضد الاستعمار، وكانت هذه المعركة تعنى، عندها، التحرر من التبعية . بيد أن التحرر من التبعية لازمته العودة إلى التراث من غيرإجراء نقد لهذا التراث فى أنحائه الأسطورية، فبزغت الأصولية الدينية التى رفضت مقولة التأويل، أى رفضت إعمال العقل فى النص الدينى فتحررت النخبة ظاهرياً، ولكنهاظلت مكبلة عقلياً . ولا أدل على ذلك من أنها عندما دعت إلى التصنيع كوسيلة جوهرية للتنمية جاءت نتائجها نافية

للتنمية ؛ ذلك أن التصنيع هو من ثمار التنوير، والتنوير يعنى الا سلطان على العقل إلا العقل نفسه، من هنا مغزى عبارة كانط، وهو يقف عند قمة التنوير، «**كن جريئاً فى إعمال عقلك**» . بيد أن النخبة، فى الدول النامية افتقدت هذه الجراة . واعتقد ان من بين عوامل فقدان هذه الجراة العقلية مردود إلى المفهوم الكلاسيكى للاستعمار وهو أنه إستغلال القوى للضعيف .

وهنا ثمة سؤال لابد ان يثار :

مَنْ هو المولِّد للآخر : القوى أم الضعيف ؟

رايى أن المولِّد للقوى هو الضعيف . وعكس ذلك ليس بالصحيح . فلولا الضعيف لما وجد القوى . وإذا كان ذلك كذلك يلزم أن نكشف عن جذور الضعف ليس فقط عند النخبة، ولكن ايضا عند مَنْ يقابلها وهو رجل الشارع . ذلك أن التنمية مسئولية الكل، والكل هنا هو المؤلَّف من النخبة ورجل الشارع . وحيث إننا قد اوضحنا ما نعنيه بالنخبة فعلينا أن نوضح ما نعنيه برجل الشارع .

إن مصطلح «رجل الشارع» ترجمة غير دقيقة للفظ الأجنبى Mass-Man . فالترجمة الدقيقة هى «الإنسان الجماهيرى» . وقد ورد اللفظ الأجنبى عند **أورتيجا إى جاسيت** فى كتابه «**تمرد الجماهير**» . والذى أدى بهذا الفيلسوف إلى الاهتمام برجل الشارع مردود إلى انه هو الذى يتحكم فى الحياة العامة في أوربا فى القرن العشرين . وهو مغاير لهذا الذى كان يوجهها فى القرن التاسع عشر، ولكنه مع ذلك من إعداده وإنتاجه . وهذا هو مغزى عبارة **هيجل** «**إن الجماهير تزحف**» . ويرى **جاسيت** أن زحفها خطر على الحضارة ؛ لأن الجماهير بلا معايير . وحيث لا معايير حيث لا ثقافة . وحيث لا ثقافة حيث البربرية . وتمرّد الجماهير يعنى بزوغ البربرية، ذلك أن رجل الشارع يرفض ان يبدى أسباباً لما يرتئيه، ولكنه يريد أن يفرض ما يرتأيه . ومعنى ذلك ان رجل الشارع يعتقد أن له الحق فى الا يكون عقلانيا، وان يكون العقل، عنده، هو اللا عقل . ومن هنا تتخذ الحضارة، عنده، مفهوما خاصا، وهو أنها «تلقائية» وتنتج ذاتها بذاتها مثل الطبيعة . ومن هذه الوجهة يتحول رجل الشارع إلى إنسان بدائى، والحضارة تصبح مرادفة للغاية (٣) .

ومماثل لهذا المعنى ما ورد عند **فلهم رايخ** فى كتابه «**إنصت ايها الإنسان الضئيل**» . والإنسان الضئيل هنا هو رجل الشارع . وهو مسئول عن خلق **هتلر** ثم الخضوع له، بل هو المسئول عن قتل **سقراط** . يقول **رايخ** موجهاً كلامه إلى هذا الإنسان الضئيل «**انت قتلتَ سقراط ... إذ اتهمته بانه يحط من شان اخلاقك الخيرة. ولكن سقراط، ايها الإنسان الضئيل، ما زال يحط من شان هذه الأخلاق . انت قتلتَ جسمه ولكنك عجزت عن قتل عقله . وانت تواصل عملية القتل، ولكنك تقتل باسلوب خسيس وخادع** (٤) .

السؤال الآن :

ما العمل مع رجل الشارع ؟

جواب **رايخ** أن الإنسان العظيم، وهو المقابل لرجل الشارع، قد أخطأ مرتين : فى المرة الأولى اخطأ عندما

أراد تنوير رجل الشارع لأنه ارتأى لدى رجل الشارع القدرة على التحرر، وعلى الحفاظ على هذا التحرر، وأخطأ، فى المرة الثانية، عندما سمح لرجل الشارع البروليتارى أن يكون دكتاتوراً (٥) .

ولكنى أرى غير ما يرى كل من **جاسيت ورايخ**، ذلك أن رجل الشارع أو الإنسان الجماهيرى، فى القرن العشرين، هو من إفراز الثورة العلمية والتكنولوجية . فهذه الثورة قد أفرزت ظاهرة يمكن تسميتها بظاهرة يطلق عليها باللغة الإنجليزية Mass وترجمتها الحرفية «كتلة» ولكن ترجمتها بتصرف تعنى «الجمهور» فيقال مثلاً Mass Society أى مجتمع جماهيرى ، Mass Media أى وسائل إعلام جماهيرية Mass Culture أى ثقافة جماهيرية Mass Communication أى وسائل اتصال جماهيرية .

وقد تناول **رايت ملز** Wright Mills بالشرح والتحليل مصطلحى مجتمع جماهيرى ووسائل اتصال جماهيرية فارتأى أن المجتمع الجماهيرى يتلقى من وسائل الإعلام الجماهيرية . وهذه الوسائل منظمةٌ بحيث يستحيل على الفرد أن يكون له أى تأثير. وتشكيل الرأى محكوم بسلطات تتحكم فى القنوات التى يراد فيها للرأى أن يتشكل فى صيغة معينة . ومن ثم فالجماهير ليست مستقلة عن المؤسسات، بل إن ممثلى هذه المؤسسات يخترقون الجماهير، ويضعفون أية بادرة استقلالية فى تشكيل الرأى العام . وهكذا تزداد الهوةُ بين النخبة ورجل الشارع، والنتيجة أزمة التنمية .

وقد فطنت الأمم المتحدة إلى هذه الأزمة فارتأت أنها مردودة إلى الاكتفاء بالاقتصاد كعامل محدِّد للتنمية فدعت إلى ما أسمته التنمية الثقافية .

ولكن السؤال :

فى ضوء أية ثقافة تتحقق التنمية ؟

فى رأيى أن ثمة ثقافتين : ثقافة الذاكرة وثقافة الإبداع . ثقافة الذاكرة تركِّز على التراث كما هو من غير مجاوزة . أما ثقافة الإبداع فتدور على مجاوزة التراث، وهذه المجاوزة تستلزم نقد التراث . والتنوير هو الذى يسهم فى إنجاز هذا النقد، ومن ثم فى تفجير الإبداع . وحيث إن الثورة العلمية والتكنولوجية ثمرة التنوير، فالإبداع، فى هذه الحالة، يكون إبداعا جماهيريا Mass Creativity .

وإذا لم يتحقق الإبداع الجماهيرى فمعنى ذلك أن ثمة عائقا . وهذا العائق لا بد أن يكون مضاداً للتنوير . فما هو هذا العائق ؟

إنه ما أسميته «المحرمات الثقافية» . وقد حاول فلاسفة اليونان مواجهة المحرمات الثقافية . وكان على قمة هؤلاء سقراط . كان يحاور الجماهير فى الأسواق من أجل الكشف عن هذه المحرمات فاتُّهم بإفساد عقول الشباب وحُكم عليه بالإعدام . وإثر هذا الحكم هرب تلميذه أفلاطون من أثينا حيث تم تنفيذ حكم الإعدام . ولما عاد إليها بعد عدة سنوات امتنع عن الحوار مع الجماهير، وشيد «أكاديمية»، ووضع على مدخلها لافتةً مكتوباً عليها «لا يدخل هنا إلا كل عالم بالهندسة» . ومن يومها والفلسفة معزولةٌ عن رجل الشارع .

وفى عام ١٩٨٣ عقدتُ مؤتمراً فلسفياً دولياً فى القاهرة بعنوان «الفلسفة ورجل الشارع» . وكان عنوان

بحثى «حادثة بتر فى التاريخ» . والمقصود بالحادثة إعدام سقراط عام ٣٩٩ ق . م . الذى كان سببا فى القطيعة بين الفلسفة ورجل الشارع . وقد حاولتُ، فى هذا البحث، الكشف عن السبب الحقيقى لإعدام سقراط فارتأيت أن هذا السبب يدور على محاولة سقراط إزالة القناع عن جذور الأوهام الهائمة حول معتقدات زائفة ممهداًبذلك الطريق لنمو االإنسان نمواً كاملاً . وقد حاول سقراط أن ينجز هذه المهمة مع «الإنسان الجماهيرى»، ومن هنا كانت خطورته .

ففى محاورة « أوطيفرون» يقدم لنا أفلاطون شخصية سقراط على أنها شخصية تنشغل بالإلهيات . فعندما يوجه أوطيفرون سؤالاً إلى سقراط عن الكيفية التى يُفسد بها الشباب يجيب قائلاً :

«**إن المدعى يقول إننى شاعر أو صانع آلهة، وإننى مبدع لآلهة جديدة، ومنكر للآلهة القديمة**» . ويرد أوطيفرون قائلاً «**إن المدعى يعلم أن هذه التهمة تلقى استحساناً وقبولاً من العالم برمّته** ». ومعنى ذلك أن الاتهام ينبغى أن يكون مقبولاً من العالم، أى من الجماهير . ولا أدل على صحة ما نذهب إليه من هذين النصين التاليين المنقولين من محاورة «أوطيفرون» .

النص الأول :

«**فى إمكان الإنسان أن يكون حكيماً، ولكن ليس من عادة الأثينيين أن يلتفتوا إلى هذا الإنسان إلا إذا بدأ فى بث حكمته إلى الاخرين**» .

والنص الثانى :

«**إن هذه الاتهامات الجاهزة توّجه عادة إلى الفلاسفة حين يتناولون فى تعاليمهم ما يدور فى السماء وفى الأرض من غير اشارة إلى الآلهة**[٦]».

يبدو من هذين النصين أن ثمة علاقة عضوية بين ما يمكن تسميته بـ «**العقل الرسمى**»، أي عقل الدولة، أو عقل النظام الاجتماعى، « **وعقل الجماهير** » ، أو بين سياسة الحكام وثقافة الجماهير .

وابتداء من أفلاطون قل شأن إنسان الجماهير وكان هذا إيذاناً بصعود الدكتاتور والطاغية . وقد عبر **هتلر** عن كل هذا حين شبه الجماهير بامرأة تنتظر من يغازلها. ومعنى ذلك أن الجماهير تتسم بالسمات الأنثوية، وأن فعالها تنم عن عقلية متخلفة وقد واكب هذا التحقير صدور كتاب **جووستاف لوبون** عن «**سيكولوجية الجماهير**» حيث يقول : إن الأفراد حين يتحولون إلى جمهور يتسمون بعقل جمعى «يحملهم على أن يشعروا ويفكروا ويعملوا بأسلوب مباين لأسلوب كل فرد على حدة إذا ما كان بمعزل عن الآخرين» .

ومن ثم نشأ تياران فلسفيان يدعمان هذا البتر بين الفيلسوف والجمهور، أحدهما يقوم على أسس أبستمولوجية ، وأعنى به الوضعية المنطقية، والآخر يقوم على أسس أنطولوجية وأعنى به الفلسفة الوجودية.

دعت الوضعية المنطقية إلى نظرية فحواها أن الفلسفة لا معنى لها ؛ أى أن الفلسفة ، بحكم طبيعتها، لها تأثير عملى، ومن ثم فهى عاجزة عن التأثير فى الجماهير. وقد نشأت هذه النظرية عند **فيتجنشتين** حين أنكر المشكلات الفلسفية بدعوى أنها ليست علمية

وأنها زائفة ووهمية. وقد كانت هذه الفكرة هى الملهم لمدرسة التحليل اللغوى التى تذهب إلى القول بأن الفلسفة مهمتها محصورة فى نزع القناع عن الألغاز اللغوية الكائنة فى القضايا الفلسفية الكلاسيكية .

اما الوجودية فاسمحوا لى أن اتخذ من **هيدجر** نموذجاً لها . وقد بدأ هيدجر فلسفته بتحليل الحياة اليومية فى العالم، أو بمعنى أدق تحليل إنسان الجماهير المجهول، والجماهير السائرة فى الشوارع وفى المصانع، وقد نظر إلى هذا الإنسان لاعلى أنه موضوع بحث نظرى، ولكن على أنه مجرد آلة مستعملة . و أن هذه الآلة محكومة بجملة الآلات المستعملة . ولهذا فهو يرى أن الوجود ـ فى ـ العالم هو وجود مستهلك فى جملة الآلات.

وعندما أثار هيدجر السؤال التالى :

من هو هذا الملتزم والمنخرط فى هذا العالم؟
كان جوابه : إنه إنسان الجماهير، الإنسان العادى غير المتميز، إنه الإنسان الذى نعثر عليه فى الحياة اليومية . ومعنى ذلك أن وجود الإنسان يعنى وجوده مع الآخرين، ولكن الوجود مع الآخرين يفضى إلى ظهور الطاغية، والوجود المزيف .

وفى تقديرى أن الصورة التى يرسمها هيدجر لإنسان الجماهير على أنها صورة أنطولوجية، أى صورة تعبر عن كينونة هذا الإنسان وهويته، إنما هى « فى الواقع صورة مقتبسة من المجتمعات التكنولوجية .

صحيح أن قضية إنسان الجماهير هى قضية متازمة بسبب التطور السريع لتكنولوجيا الأجهزة التى تهدد الجماهير بالبطالة، ليس فقط بطالة العمال بل بطالة المثقفين . ومن الملاحظ فى السنوات الأخيرة أن هذه الأجهزة قد إتسع نطاق استخدامها . بل من الملاحظ أيضا ارتفاع النبرة المنذورة بالنتائج الإجتماعية السيئة لتحول المجتمع إلى مجتمع الكترونى . ومن ثم ظهرت قسمة ثنائية جديدة بين ما يمكن تسميته بمنظومات القرارات الآلية والمنظومات البشرية . الأمر الذى دعا وينر إلى القول « **إعطوا ما للإنسان، للإنسان وما للأجهزة الألكترونية للأجهزة الألكترونية** » .

ومعنى ذلك أن ثمة عالمين، أحدهما بشرى والآخر الكترونى . وكما حدث مع نشأة العلمانية كحد فاصل بين ما هو دينى وما هو مدنى يحدث مع نشأة الإبداع كحد فاصل بن ما هو إنسانى وما هو إلكترونى . وفى عبارة أخرى يمكن القول بأن الإبداع هو النتيجة الحتمية لبزوغ العالم 'الإلكترونى . وهكذا يمكننا ملاشاة القسمة الثنائية وإحلال الأضداد محلها الأمر الذى يسمح لنا فى النهاية بحل مشكلة «الإنسان» الكامنة فى إنسان الجماهير، و «المتفرد» الكامن فى العام، و «الفرد» الكائن فى المجموع .

ويبقى سؤال :

ما هى اذن مهمة التنوير فى نهاية القرن العشرين ؟

نزع القناع عن جذور عدم الإبداع، وهى مهمة قد تبدو سلبية ولكنها فى النهاية إيجابية؛ إذ سيبزغ منها الإنسان المبدع فى إنسان الجماهير، أو «رجل الشارع» إن شئنا الاستعانة بما جاء فى عنوان هذا المقال .

المراجع

1 - Dictionnaire de La Langue francaise du Siexième Siècle .
2 - Dictionnaire de Trevoux (1771) .
3 - Ortega Y.Gasset,The Revolt of the Masses,Unwin Books, Londone,1969,3rd.pp.55-68.
4 -Wilhem Reich,Listen Little man,Penguin Books,1979,p.48.
5 - Ibid.,p39.
6 - Plato,Euthyphro,Trans.Jowett,Oxford,1903,pp.11-12.



فاروق عبد القادر

الجدل الدائم بين الفرد والجماعة

قراءة فى قصص أبو المعاطى أبو النجا

لستُ من القائلين بتصنيف المبدعين حسب الفهم السائد بأن كل عقد يمثل جيلاً ، فهذا جيل « الخمسينيات » ، وذاك « الستينيات » ، وصولاً إلى « الثمانينيات » . الأمر - عندى - أقرب لنهر متدافع الأمواج ، قد تتمايز موجة عن سواها ، لكنها تبقى نابعة مما قبلها ، مفضية إلى ما بعدها ، متصلة بالمجرى الرئيسى للنهر أوثق اتصال .

إحدى آيات فساد هذا التصنيف تلك الموجة التى ينتمى إليها هذا الكاتب : (محمد أبو المعاطى أبو النجا) بدأ الكتابة أول الخمسينيات ، ونشر أعماله حول منتصفها، وصدرت مجموعته الأولى مطلع الستينيات . لم يكن وحده بطبيعة الحال، كان واحداً من جماعة بدأ أفرادها فى الاهتمام بالكتابة والإبداع، والتردد على منتديات القاهرة الأدبية - التى كان منها: **سليمان فياض، بهاء طاهر، غالب هلسا** (ليس أردنياً قدر ماهو مصرى)، **عبد الله الطوخى ، فاروق منيب ، صالح مرسى ، محفوظ عبد الرحمن ، صبرى موسى ، علاء الديب** . إن شئنا الاقتصار على أهم الأسماء فى القصة والرواية .

هذه الجماعة - يمكن القول - كانت تضم الإخوة الأكبر لمن سيأتون بعدهم ، ويبدءون نشر أعمالهم حول منتصف الستينيات ، من الناحية الأخرى هم الأصغر لمن سبقهم بسنوات قليلة : **يوسف إدريس والشارونى وفتحى غانم وسعد مكاوى** ..إلخ . اختلفت بينهم الخطوط والمصائر ، وتفاوتت أقدارهم فى أعمالهم الإبداعية ، وكلهم اليوم قد قارب الستين أو جاوزها .

أبو المعاطى كاتب ليس غزير الإنتاج ، وليس قليل كذلك ، فله : سبع مجموعات من القصص القصيرة: « **فتاة فى المدينة** ، ١٩٦٠ » ، « **الابتسامة**

الغامضة ، ١٩٦٣» ، « الناس والحب ، ١٩٦٦ » ، « الوهم والحقيقة ، ١٩٧٤ »، « مهمة غير عادية ، ١٩٨٠ » ، « الزعيم ، ١٩٨١ » ، ثم « الجميع يربحون الجائزة ، ١٩٨٤» . وروايتا : « **العودة إلى المنفى ، ١٩٦٩** » و « **ضد مجهول ، ١٩٧٤** » .

وهذه مجموعاته الثلاث الأولى تصدر فى مجلد واحد ، بعد أن نفدت طبعاتها الأولى أو كادت . وقراءة هذه الأعمال معاً تضع قارئها أمام الموضوعات المترددة فى عالم الكاتب ، وطرائقه فى التعبير عنها معاً . ولعل أول هذه الموضوعات ، وما يمكننا اعتباره أظهر الملامح فى إبداعه ، هو تصوير العلاقة بين الفرد والجماعة ، بكل ما تنطوى عليه من تنويعات وتباينات ، وهو يبدو مولعاً بتصوير الحشود ، سواء كانت فى « السباق » أو « فى الطابور » : تلاميذ فى مدرسة ، أو فلاحون فى قرية ، أو محتشدون فى ملعب ، أو متدافعون فى « الزحام » ، أو حتى سابلة عابرون ، يشكلون « دائرة غبار » حول الأم المجنونة وطفلها . الناس دائماً طرف فاعل فى المعادلة : « الناس والحب » ، « الناس والحقيقة» ... إلخ .

وأفضل أعماله القصصية تأتى فى هذا السياق ، وقصة «الطابور » نموذجية هنا : اضطر الراوى لتجديد بطاقته ، فكان عليه أن يمضى ـ منذ الصباح الباكر ـ إلى أحد أقسام الشرطة ، ينضم إلى الواقفين فى الطابور. من الثامنة حتى الثانية وهو يرقب حركة الطابور وتقدمه البطىء ، ويبدو له أنه « قد جاء رجل ضخم جداً ، وراح يمد يديه فى كل مكان ، فى الشوارع والحوارى ، فى العمارات والأكواخ ، فى المصانع والمؤسسات والحقول ، ويجذب من كل مكان رجلاً ويأتى به إلى هذا الطابور . إن هذا الطابور قطعة من الشعب ، شريحة منه، فيها كل خصائصه العظيمة والوضيعة على السواء.. ».

وجاء بناء القصة نموذجياً كذلك ، يقوم على دقة الملاحظة ، وانتقاء التفاصيل ، والانتقال السهل الحر من الداخل للخارج ، والانتقال السهل الحر كذلك من « اللقطات المستعرضة » إلى « اللقطات المقربة » كما يقول أهل السينما ، بمعنى أن يركز ـ فى لقطة ـ على حركة الطابور فى مجمله ، وتقدمه الذى يعنى تغير مواقع المشاركين فيه ، بعداً أو قرباً من الهدف الذى يتحرك نحوه ، وهو هذا الموظف القابع وراء النافذة التى يبدأ منها الطابور وإليها ينتهي ، وفى لقطة تالية ينتقى واحداً من هذا الحشد ليتعرف إليه فى جملٍ قليلة كاشفة .

ومن حيث اختيار نماذج شخوصه ولحظات قصصه، فإنه يعمد إلى خبراته المباشرة ، وهى تتمثل ـ فى هذه الأعمال الثلاثة ـ فى مصدرين رئيسيين : الأول هو واقع القرية المصرية قبل ١٩٥٢ وبعدها مباشرة (قصص : **حارس المقبرة ـ قرية أم محمد ـ حادثة الوابور ـ الرحيل ـ الناس والحقيقة** ، بوجه خاص، هذا الواقع نفسه سيكون موضوع روايته الثانية « **ضد مجهول** » ، التى تدور أحداثها فى القرية نفسها فى عامى ٥٣ ـ ١٩٥٤ .

و القرية التى يصوِّرها لنا **أبو المعاطى** لها ملامح مشتركة ، أهمها ذلك الانقسام الطبقى الحاد بين الذين يملكون والذين لا يملكون ، والحدود القائمة بين الفريقين « رقيقة كالحرير لكنها صلبة كالفولاذ .. تسمح لكلٍ

منهما بأن يتجول فى أرض الآخر ، لكنه لا يكاد يوغل حتى يحس بهذه الحدود الفاصلة تجذبه وترده إلى مكانه الطبيعى. » . والعلاقة بين الذين يملكون والذين لا يملكون علاقة استغلال من جانب ، ورضوخ لهذا الاستغلال من الجانب الآخر ، فالواقع وشروطه الموضوعية أكثر قوة وصلابة من أن تتيح تغيير جوهر العلاقة ، الباب الوحيد المفتوح هو التمرد الفردى ، وفرض الأمر بالقوة . حتى هنا - فى القصتين المتكاملتين «**قرية أم محمد**» و « **حادثة الوابور** » - فإن جماعة المالكين تستخدم أبناء القرية المتمردين لتحقيق مصالحها ، ثم تسلمهم لأعدائهم دون أن يهتز لهم طرف ! .

ومن الواضح أن الكاتب يعرف قريته حق المعرفة ، هى ذات القرية التى سبق أن صحبنا إليها **يوسف إدريس** ، القرية الصغيرة على أطراف الدلتا أو فى قلبها: الحركة متقاربة والنماذج متشابهة ، نتيجة تشابه الواقع من ناحية ، وتقارب النظر إليه من الناحية الأخرى، وبين هاتين القصتين - على سبيل المثال - وقصة يوسف الطويلة « **الغريب** » فى مجموعة « **آخر الدنيا ، ١٩٥٩** » أكثر من وجه من وجوه التشابه .

المصدر الثانى الذى يستمد منه القاص شخصياته وأحداثه هو تجربة العمل مدرساً (فى مدارس البنات بوجه خاص وقد نذكر هنا أن الكاتب قد مارس هذا العمل سنوات فى مدارس المنصورة والقاهرة . عن هذه الخبرة يقدم الكاتب أكثر من قصة : « **الابتسامة الغامضة - الأسلاك الشائكة - خروج عن الموضوع**». يتفاوت نصيب هذه القصص من الإجادة ، وتبقى «**الابتسامة الغامضة**» أقربها إلى الإتقان : هذا مدرس متشدد ، يقول لزميله الذى يطلب إليه التخفيف من غلوائه : « التدريس فى نظرى ليس مجرد مهنة .. إنه رسالة .. مسئولية تربية جيل جديد وتوجيهه.. و (هى) عملية تشمل الإنسان كله ، ثقافته وخُلُقه،.. ولهذا مستحيل أن أسمح بوجود بنت تهرِّج أو تتكلم أو تضحك فى الفصل..» ، رغم هذا، بل بسببه ، تتحول رءوس الفتيات إلى كُراتٍ مصمتة، والعيون إلى مجرد ثقوب فى تلك الكرات ، وتبدأ فى الظهور تلك « الابتسامة الغامضة » حتى يتحول الفصل كله إلى وجه كبير تختلج ملامحه كلها بتلك الابتسامة . ابتسامة هُزْء وسخرية من جهد صابر افندى العابث ، وهو يحاول أن يقهر فى الفتيات انطلاقهن ومرحهن و حبهن الطاغى للحياة ، ويحيلهن إلى دمى صماء تحيا بعيداً عن صباها . هاته الفتيات هن اللواتى يعبرِّن عن طاقة الحياة المتوثبة ، والتشوق للحب ، فلاتقف فى طريق هذا الانطلاق أوامر ناظرة المدرسة ، ولا نواهى المدرسين المتشددين ، ولا حتى « الأسلاك الشائكة » ! .

إلى جانب هذين المصدرين الرئيسيين ثمة روافد أخرى: عالم الموظفين فى مكاتبهم ، وشتى المؤامرات الدائرة بينهم (فى قصتَّى « **العنكبوت** » و « **العودة من المنفى** » بوجهٌ خاص ، وكلتاهما تحيل إلى أعمال سابقة لنجيب محفوظ ولرواية يوسف إدريس « **العيب**»)، ومختلف مظاهر الحياة فى المدينة : مواصلاتها ومقاهيها ودور السينما فيها .

النظر فى المجموعات الأربع التالية يكشف عن هموم أخرى : **وقع مطرقة ١٩٦٧** ، ثم تجربة الخروج

للعمل فى صحارى النفط (حول منتصف السبعينيات ، وبعد مجموعته « **الحقيقة والوهم** » خرج **أبو المعاطى** إلى حيث عمل وأقام فى الكويت حتى أحداث ١٩٩٠) ، ثم هموم الكتابة ذاتها ، لو صح التعبير .

فى المجموعات الأولى نجد لوناً من « التأريخ الفنى» لنقاط هامة فى النضال المصرى فى الخمسينيات: أحداث ١٩٥١ فى الإسماعيلية ، وأحداث ١٩٥٦ فى بورسعيد ، وقصتاه: « **تجربة مع الموت** » و « **الآخرون** » تنهضان دليلاً على إمكان كتابة قصص ذات مضمون وطنى ، ودون تخلٍ عن فنية القص ، أو حسن استخدام القاص لأدواته .

فى المجموعات التالية أكثر من قصة عن أحداث ٦٧ مباشرة ، وعما تلاها من عمليات « الاستنزاف » ، وبعدها يأتى الحزن والانكسار مع السبعينيات (راجع قصص « **الأعرج** » ، « **هل يموت الأب ؟** » ، « **السائل والمسئول** ، ثم « **ذلك الشتاء** » . فى هذه الأخيرة - وتحمل تاريخ أغسطس ١٩٧٠ - يقول راويها بوضوح : « منذ شهور وسماء بلدتنا يغشاها ذلك الظلام المنذر بالمخاوف والأحزان والأمطار ، ونفسى ينتابها ذلك الحزن الشتائى المقبض المترب ، المكظوم اللاهث ..») ، أما ما حدث فى ٦٧ - على أرض سيناء - فقد عرفناه من مختلف الروايات فى « **الأعرج** » : إنهم لم يُهزموا ، لأنهم لم يحاربوا أصلاً !.

منذ **غسان كنفانى** ، وتجربة الخروج للعمل فى صحارى النفط موضوع أدبى بامتياز ، وجاء **عبد الرحمن منيف** فوسَّع من دائرتها ، وأدخل إليها عناصر جديدة تكمل « صورة الحياة » التى شاء أن يقدمها فى خماسيته الشهيرة ، وحتى **المنسى قنديل** وسواه ممن كتبوا عن شروط الحياة فى تلك البلاد « التى تهبك كل شىء ، وتحرمك من كل شىء » ، تأثروا بكلمات **غسان** فى سنوات الثمانينيات .

فى هذا السياق تأتى تجربة صاحبنا ، تكتسب خصوصيتها لكنها تشارك مجمل الأعمال السابقة فى سمات عديدة . إن كثيراً من قصص هذه المجموعات تتناول التجربة من نواحٍ شتى (قصص : « **مهمة غير عادية** » ، « **الزعيم** » ، « **واحد منهم** » ، « **كلمات متقاطعة**» ، « **السيد م . م ..** » ، « **ذلك الوجه وتلك الرائحة**» ، « **أصوات فى الليل** ») . إن الأولى منها تعبير رمزى مكثف عن التجربة كلها ، تستقطر دلالاتها ، وتصوغها ، مسقطة منها التفاصيل (لتمتلىء بها قصص أخرى) ، ورغم الطابع « العبثى » أو « العابث » الذى يسودها . ويتمثل فى توالى التحولات غير المبررة منطقياً (وهو طابع بدأ يظهر فى قصص الكاتب بعد ٦٧، راجع بوجه خاص ، « **مقهى الفردوس** » . « **ذلك الحلم**»، « **بطاقة شخصية لرجل ...** » ، « **فى الزحام**»، « **الليل والنهار** » ، وفيها جميعاً يستخدم القاص عناصر غير واقعية كانت تندر فى أعماله الأولى : الأحلام والكوابيس والرؤى الداخلية المغرقة فى التشابك والغموض) . فى « **مهمة غير عادية** » نجح القاص فى أن ينقل الرسالة لقارئه : أولئك ناس يتلذذون بالتهام لحوم البشر، وهنا يلعب المال أخطر الأدوار ، يرفع البعض إلى أعلى عليين ، ويهبط بالآخرين إلى أسفل سافلين ، ولا ضمان لأحد بأن يكون بين هؤلاء أو أولئك !.

يعيب هذه القصة الدالة المكثفة توجه القاص لقارئه فى نهايتها : « يمكنك دون شك أن تستمر فى قراءة هذه

القصة بل وفى كتابتها .. إلخ » إن هذا التوجه لا يبدو حيلة فنية مقبولة قدر ما يبدو تهرباً من نهاية يضعها القاص لتجربة مرواغة ، لم يحسن السيطرة عليها . وفى « كلمات متقاطعة » - رغم تعقيدها الشكلى ، وتزيدها فى البناء - يُفلح القاص فى أن ينقل لنا تلك العملية اليومية التدريجية التى تتم دون أن يلحظها أحد ، وتنتهى إلى أن تصبح « المؤسسة » هى كل شىء فى حياة مديرها الذى جاء من بعيد ، ثم عمل على قطع روابطه بالماضى والوطن، حتى رسائل صديقه وصِنْوه لا يجد الوقت ولا الرغبة ليرد عليها . تتداخل الخطوط وتتشابك ثم تنتهى إلى أن يعيد الراوى سيرة مدير المؤسسة ، لايُنقص منها شيئاً . إن المؤسسة (ليست مصادفة أن يجعلها القاص عاملة فى « تعمير الصحارى » ، وتحمل ذات الاسم) تفقد الإنسان الذى تحتويه التها الضخمة الطاغية كل ماهو إنسان به ، وتحوله إلى ترس - صغير أو كبير - فيها ، وتتحول هى عنده لهم وهاجس ومعنى للحياة والوجود ، وهى لا تقنع أبداً ، بل تلتهم الأجيال المتتالية بغير توقف.

ليس عبثاً - والحال كذلك - أن يشم الرواى رائحة الحريق تطارده وهو يتنقل بين المحلات المترفة والمطاعم الفاخرة فى ذلك البلد ، وتصر ذاكرته على أن تعيد إليه - بإلحاح - وجهاً واحداً ارتبط عنده بيوم احتراق القرية ، تطارده الرائحة ويطارده الوجه فى البلد البعيد المترف ، وتلّح عليه كلمات الرجل الذى أفقده الحريق صوابه : إنه لم يكن حريقاً ساعدت عليه العاصفة ، لكنه كان غضباً من الله ، أرسله على قوم يستحقونه .

ثمة هموم أخرى تجد لنفسها مكاناً فى عالم هذا القاص ، من بينها هموم الكتابة ذاتها ، كما سبقت الإشارة . فى أكثر من قصة يعرض القاص تلك العوائق الصغيرة والكبيرة التى تحول بين الكاتب المبدع والكتابة: همـوم العـيش والطفل والمرأة ، والكاتب يحاسب ذاته حساباً عسيراً ، يقدِّم التبريرات ويمتحن صدقها وصحتها . إنه هو « الصديق الذى لا يرحم » ، وانشغالاته تلك هى التى تحول بينه و كتابة « رسالة » لصديقه وشريك أحلامه القديم ، وتوقفه عن الكتابة هو مادفع امرأته لأن ترسل إليه « ثلاث رسائل من امرأة مجهولة ..» . تنشط فيه دوافعه الخامدة كى تشتعل وتتوهج ، ومن ثم يواتيه الإبداع الحرون!

و لا أخفى على القارىء أننى لا أرتاح لكتابة هموم الكتابة ، لو صحَّت الصياغة . فيها يختلط التبرير والتشكى ورثاء الذات و قبول صورة خادعة لها ، وكلها سبل ميسورة لاستمراء البعد عن وهج الإبداع ، خشية احتراق الأصابع! .

« الحب كذلك من هموم هذا القاص ، لكننا نلحظ أن قصصه عن الحب والمحبين تنتهى دائما إلى الإخفاق وعدم التحقق ، إن هذا ما يحدث فى قصص عديدة ، تبدأ - حرفياً - بالقصة الأولى فى مجموعته الأخيرة « **نهاية اللعبة** » تتعدد الأسباب ، لكن علاقات الحب فى عالمه لا تتحقق أبداً ، وفى أكثر من قصة يستدعى القاص علاقة من علاقات الماضى ، لكنها سرعان ما تختنق فى الواقع المتغير .

لا علاقات الحاضر متحققة ، ولا علاقات الماضى قادرة على الحياة من جديد .

وقليلاً ما يستلهم أبو المعاطى شخصيات أسطورية أو تراثية . هو يفعلها - على التحديد - مرتين : إحداهما

حين يستدعى شهر زاد فى ليلة ثانية بعد الألف ، وتحكى له حكاية معقدة عن الحكم والحكام ، وعن « الخطأ والصواب » كما يبدو لمن يمارسونه . والثانية حين يستدعى «سيدنا الخضر» فى قصتين : فى الأولى يذبح القطة الجميلة كى يعدم موضوع الحب تجنباً لإشكالاته، وفى الثانية يحرم الراوى المغانم التى كان يمكن أن يحصل عليها لو استجاب لدعوة صاحب السيارة الفاخرة.

وفى الحالين لا يجرؤ الراوى على سؤاله عما فعل، مستوحياً قول النبى موسى: « إنْ سألتُك عن شيء بعدها فلا تصاحبنى ».

تلك أهم الموضوعات المقررة فى عالم **أبو المعاطى أبو النجا** القصصى.

وسيبقى امتيازه الدائم فى قدرته على مراقبة الجموع والحشود وإتقان وصفها، أياً كانت، وفى إحساسه المرهف تجاه العلاقة بين الجماعة من ناحية، والفرد الممتاز من الناحية الأخرى: كيف يخرج من قلبها ليتمايز عنها، لأنه قد تمثل أصفى قيمها وممارساتها ، ولأنه قد وضع إمكاناته وطاقته للتعبير عن طموحاتها وأشواقها ، ولأنه يقودها فى طريق هى تعرف أنه طريقها بالذات .

ولعل هذا كله ما قاد خطاه نحو عبد الله النديم : السامر الخطيب المعلم الممثل الثائر المحارب الهارب المتخفى ، الذى لم يعرف لحياته معنى إلاّ وسط الحشود والجموع ، يعلّمها ويتعلم منها ، وترد له الجماعة المقهورة فضله ، فتحمله فى أحشائها تسع سنين . قبل أن تلده من جديد ، فيستعيد اسمه وهويته .

من ثم جاءت « **العودة إلى المنفى** » أهم أعمال **أبى المعاطى** ، فيها حشد كل قواه ، واستطاع أن يتفادى كثيراً من المزالق التى ينطوى عليها هذا اللون من الرواية.

ولهذا حديث آخر .



دستويفسكى .. وجريمة قتل الأب

هناك أربعة جوانب أو وجوه أساسية يمكن تمييزها داخل شخصية دستويفسكى الخصبة المتنوعة **فهناك : الفنان المبدع وهناك العصابى وهناك رجل الأخلاق** The Moralist ثم هناك الخاطىء .

فكيف يمكن للمرء أن يجد طريقه وسط هذا التعقد المربك ؟

إن الجانب الخاص بالفنان المبدع هو أقل هذه الجوانب إثارة للشك ، فموضع دستويفسكى فى مسيرة الأدب العالمى لا يبتعد كثيرا عن الموضع .. الذى يقف فيه شكسبير ، وتعتبر « الإخوة كارامازوف » هى أعظم رواية كتبت حتى الآن ، أما حكاية المفتش العام The Grand Inquisitor وهى واحدة من قمم الأدب العالمى ، فيمكن بالكاد اعتبارها فى مثل سمو ورفعة أعمال دستويفسكى . وأمام مشكلة الفنان المبدع لابد للتحليل من أن يعلن انسحابه فى مثل حالة كحالة دستويفسكى هذه .

أما الجانب الأخلاقى فى شخصية دستويفسكى فهو الجانب الذى يمكن مهاجمته بسهولة ، فإذا حاولنا أن نضع دستويفسكى فى مرتبة أخلاقية مرتفعة من خلال تذرعنا بالقول بأن الإنسان الذى ذهب إلى أعماق الخطيئة واجتازها هو فقط الذى يمكنه الوصول إلى القمة الأخلاقية السامقة . فإننا حينئذ لا نستطيع أن نتجاهل ذلك الشك الذى يظهر ويتبدى ، فرجل الأخلاق أو الفضيلة هو ذلك الإنسان الذى يجابه الإغواء بمجرد شعوره به داخل قلبه ، دون أن يستسلم له ، فالإنسان الذى يخطىء بشكل متكرر ثم خلال ندمه يقوم بوضع معايير أخلاقية قاسية لنفسه ، يجعل نفسه عرضة لمشاعر تأنيب تذكره بأنه قد جعل الأشياء سهلة أمام نفسه بدرجة كبيرة . إن هذا الإنسان لم يصل بعد إلى جوهر الأخلاق أو الفضيلة : نكران الذات ، ذلك أن السلوك الأخلاقى فى الحياة يتمثل فى الاهتمام الإنسانى الحقيقى أو الواقعى . إن هذا الإنسان يذكرنا ببرابرة (أو همج) الهجرات الكبيرة

الذين كانوا يرتكبون جرائم القتل ويكفرون عن جرائمهم بطرائقهم الخاصة ، حتى أصبح التكفير هو الأسلوب الفعلى لجعل القتل أمراً ممكنا ، لقد كان **إيفان الرهيب** يسلك نفس الطريقة تماما ، وفى واقع الأمر فإن مثل هذه المصالحة مع الفضيلة هى خاصية روسية مميزة حقاً ، ولم تكن الحصيلة النهائية لعمليات الكفاح الأخلاقية لدى **دستويفسكى** أكثر عظمة من ذلك . فبعد أعنف نضال من أجل التوفيق ما بين المطالب الغريزية الخاصة بالفرد وبين دعاوى المجتمع ، حط **دستويفسكى** رحاله فى قلب الوضع المتقهقر الخاص بالخضوع لكل من السلطة الدنيوية الزائلة والسلطة الروحية أيضا ، أى الوقوع فى براثن التبجيل والإجلال للقيصر ولإله المسيحيين ، وكذلك لفكرة محدودة القيمة حول القومية الروسية ، وهو وضع يمكن أن يصل إليه الأشخاص أصحاب العقول **المحدودة بمجهود أقل . هذه هى النقطة الضعيفة فى هذه الشخصية العظيمة .**

لقد ضيع دستويفسكى فرصة أن يصبح معلما ومحررا للبشرية وجعل من نفسه واحدا من سجانيها . إن مستقبل الحضارة الإنسانية سيشعر بالامتنان القليل تجاهه . ويبدو أنه من المحتمل أنه كان محكوما عليه بهذا الفشل من خلال عصابة Neurasis الخاص . إن عظمة ذكائه وقوة حبه للإنسانية كانا من الممكن أن يفتحا أمامه طريقا آخر ، مضادا ، للحياة .

إن النظر إلى **دستويفسكى** باعتباره خاطئا أو مجرما لابد أن يستثير معارضة قوية ، هذه المعارضة يجب ألا تتكىء على ذلك التحديد المحافظ أو القديم للمجرمين . إن الدافع الواقعى لهذه المعارضة سيصبح الآن واضحا .

هناك سمتان جوهريتان لدى المجرم : الذاتية المفرطة والتوق الجامح للتدمير ، ومن الأشياء المألوفة أو المشتركة مع هاتين السمتين ، والتى تمثل شرطا ضروريا للتعبير عنها ، نجد غياب الحب ونقص التذوق أو التقبل العاطفى للموضوعات (الإنسانية) . إن المرء يمكنه أن يتذكر فى الحال أن كل ما هو عكس ذلك موجود لدى **دستويفسكى** فهناك حاجته الكبيرة للحب وكذلك قدرته الهائلة على الحب . ويمكننا أن نلاحظ ذلك فى تلك المظاهر الدالة على العطف أو الشفقة البالغة والتى جعلته يحب ويساعد فى مواقف كان من حقه فيها أن يكره وأن ينتقم ، كما يظهر ذلك ، مثلا ، فى عُلاقاته مع زوجته الأولى ومع عشيقها . فإذا كان الأمر كذلك ، فلابد أن نتساءل عن جدوى ذلك الإغراء الذى يدفعنا فى اتجاه وضع **دستويفسكى** بين المجرمين . وتكون الإجابة هى أن هذا ناتج عن اختيار **دستويفسكى** لمادته ، إذ تفردت شخصياته من بين كل الشخصيات الفنية الأخرى بأنها كانت عنيفة ، قاتلة ، متمركزة حول ذواتها ، وهذا يشير إلى وجود نزعات مماثلة داخل **دستويفسكى** نفسه ، كذلك تأتى الإجابة من بعض الحقائق الخاصة فى حياته ، مثل ولعه بالقمار وكذلك اعترافه بإمكان قيامه بالاعتداء الجنسى على فتاة صغيرة[1] .

إن هذا التعارض يتم حله من خلال إدراكنا بأن غريزة التدمير شديدة القوة لدى **دستويفسكى** ـ والتى كان يمكن أن تجعل منه بسهولة مجرما فعليا ـ قد تم توجيهها أساسا فى حياته اليومية نحو شخص **دستويفسكى** نفسه (أى أنها وجهت إلى الداخل بدلا من توجيهها إلى الخارج) ومن ثم وجدت هذه الغريزة تعبيرا لها فى

(١) يقول فرويد فى أحد هوامش دراسته هذه أن موضوع الاعتداء الجنسى على فتاة صغيرة يظهر عدة مرات فى كتابات دستويفسكى خاصة فى بعض كتاباته التى نشرت بعد وفاته مثل : « **اعتراف ستافروجين** » ، وكذلك « حياة خاطىء كبير » (المترجم) .

ماسوشية[٢] Masochism وإحساس بالذنب . رغم ذلك فقد ظلت شخصية دستويفسكى تحتفظ بسمات سادية[٣] بدرجة كبيرة ، وقد كشفت هذه السمات عن نفسها فى مشاعره الزائدة بعدم الاستقرار ، وفى حبه للقلق والعذاب ، وفى عدم تسامحه حتى تجاه الأشخاص الذين أحبوه ، كذلك تظهر هذه السمات أيضا فى تلك الطريقة التى يتعامل من خلالها - كمؤلف - مع قرائه . وهكذا فقد كان **دستويفسكى** ساديا تجاه الآخرين فى الأشياء الصغيرة ، بينما كان ساديا تجاه ذاته فى الأشياء الكبيرة ، ومن ثم كان ميله نحو الماسوشية .

لقد انتقينا ثلاثة عوامل من شخصية **دستويفسكى** **المركبة ، أحدها كمى ، أما العاملان الآخران فيتسمان بالكيفية : فهناك كثافة حياته الانفعالية غير العادية ، وهناك استعداده الغريزى الفطرى المرتكس** Per-verse والذى جعله يتسير بطريقة حتمية بأن يكون إما ساديا - ماسوشيا أو مجرما . ثم هناك موهبته الفنية غير القابلة للتحليل .

هذا المركب أو التكوين يمكن أن يوجد بشكل جيد تماما دون عصاب ، فهناك أفراد يتسمون بالماسوشية الكاملة دون أن يكونوا عصابيين . ومع ذلك فإن التوازن الخاص بالقوى بين مطالب **دستويفسكى** الغريزية وبين عوامل الكف المثبطة والمعارضة لها (إضافة إلى أساليب الإعلاء المحتملة) قد يجعل من الضرورى تصنيف **دستويفسكى** تحت الفئة المسماة الشخصية الغريزية . لكن الوضع هنا ينتابه الغموض والإبهام من خلال الحضور المتزامن للعصاب ، هذا العصاب ، لم يكن أمرا حتميا خلال تلك الظروف السابقة التى تحدثنا عنها ، لكنه جلب معه ومهد الطريق لذلك التعقد الخصب الذى سيطر على الأنا لدى **دستويفسكى** .

إن العصاب هو أولا وقبل كل شىء علامة على أن الأنا قد فشلت فى الوصول إلى التركيب والتكامل ، وعلى أنها خلال محاولتها للوصول إلى ذلك قد فقدت وحدتها بدرجة كبيرة . كيف يمكن إذن أن يكشف هذا العصاب عن نفسه ؟ لقد اعتبر **دستويفسكى** نفسه مصابا بصرع ونظر الآخرون له على أنه كذلك . وذلك من أجل تفسير النوبات الحادة التى كان يصاب بها والتى كان يصاحبها فقدان الوعى والتشنجات ثم الاكتئاب بعد ذلك . والآن أصبح من المحتمل بدرجة كبيرة أن هذا الموضوع المزعوم كان مجرد عرض للعصاب الذى كان موجودا لدى **دستويفسكى** ومن ثم يجب تصنيف هذه الحالة نتيجة لذلك على أنها صرع هستيرى Hystero — epilepsy ، أى باعتبارها هستيريا حادة . ونحن لسنا فى وضع اليقين التام من هذه النقطة لسببين : الأول : هو أن المعلومات السابقة والمذكورة حول المرض والخاصة بحالة **دستويفسكى** المزعومة هى معلومات ناقصة وليست جديرة بالثقة ، والسبب الثانى : هو أن فهمنا للحالات المرضية المصاحبة للنوبات ذات الشكل الصرعى ما زال غير تام .

ولننظر إلى النقطة الثانية أولا : فليس من الضرورى هنا أن نعيد إنتاج الحالة المرضية الكلية للصرع حيث أنها من الممكن - لو أنتجت - ألا تلقى ضوءا حاسما على هذه المشكلة ، لكن هذا الأمر يمكن ذكره أيضا على كل حال ، فالقديم مازال دليلا يؤخذ به كوحدة كلينيكية ظاهرية (غير حقيقية) ، فهذا المرض الغريب يتسم بنوباته التشنجية

---

(٢) الماسوشية = الاستمتاع بتعذيب الذات لنفسها من خلال قيام الآخرين بذلك .

(٣) السادية = الاستمتاع بتعذيب الآخرين .

غير المتوقعة التى تحدث دون تنبيه أو استفزاز واضحين وكذلك تغييره للشخصية فى اتجاه القابلية للاستثارة والعدوانية ، وأيضا يقوم هذا المرض بالخفض المتتابع أو المتدرج لكل الملكات العقلية . لكن الخطوط المحيطة بهذه الصورة ما زالت ناقصة تماما فى دقتها . فالنوبات التى تتسم بالضراوة الشديدة عند ظهورها والتى يصاحبها عض اللسان وعدم التحكم فى البول ، والتى تستمر أيضا خلال الحالة الصرعية الخطرة بمخاطرها الخاصة المتمثلة فى إلحاق الإصابات البالغة بالذات ، هذه النوبات ، يمكن مع ذلك ، أن تقل أو تختزل إلى فترات قصيرة من الغياب عن الوعى ، أو نوبات الدوار أو الدوخة التى تمر بسرعة ، أو قد تحل محلها فترات زمنية قصيرة يقوم خلالها المريض بأشياء لا تتفق مع شخصيته ، كما لو كان قد وقع تحت تحكم لا شعوره .

هذه النوبات ، على عكس ما تقرره قاعدة ما ، بطريقة لا نفهمها ، من خلال اللجوء فقط إلى الأسباب العضوية ، قد تكون ـ هذه النوبات ـ رغم ذلك ـ راجعة فى ظهورها الأول إلى سبب عقلى خالص تماما (الرعب ، مثلا) أو قد تنشأ فى مواقف أخرى كرد فعل لعمليات الاستثارة العقلية ، وأيا كان الضرر أو الخلل العقلى الحادث المميز للأغلبية العظمى من المرض هنا ، فإننا نجد حالة واحدة على الأقل (هى حالة هلمهولتز)[٤] **لم يتداخل فيها المرض مع الاتجاه العقلى الفائق . (والحالات الأخرى . التى ذُكر حولها نفس التأكيد إما أنها قابلة للتنفيذ أو قابلة للشكوك كما فى حالة دستويفسكى** نفسه .

إن الأشخاص الذين يقعون ضحايا للصرع قد يعطون انطباعا بالتأخر العقلى وتوقف الارتقاء حيث أن هذا المرض غالبا ما تصاحبه بلاهة واضحة ومظاهر نقص كبيرة فى المخ ، رغم أن هذا ليس مكونا ضروريا من مكونات الصورة الكلينيكية للمرض . لكن هذه النوبات ، بكل تبايناتها ، تحدث أيضا لدى الأفراد الذين يظهرون ارتقاء عقليا كاملا ، والذين تكون لديهم أيضا دلائل على حياة انفعالية متطرفة وغير متحكم فيها ـ كقاعدة ـ بطريقة تتسم بالكفاءة . ولا عجب فى مثل هذه الظروف بأن نجد أنه من المستحيل أن نظل متمسكين بأن الصرع هو وحدة كلينيكية واحدة أو مفردة . إن التشابه الذى نجده ما بين الأعراض الظاهرة يبدو أنه هو الذى يستدعى نظرة وظيفية لهذه الأعراض ، إن الأمر هنا يبدو كما لو كان هناك ميكانزم خاص بالتخفف الغريزى المرضى قد قام بالاستقرار بطريقة عضوية وبحيث يمكن استخدام هذه الطريقة فى ظروف مختلفة تماما ، وفى الحالة الخاصة باضطرابات النشاط الدفاعى الراجعة إلى حالات تحلل الأنسجة أو حالات التسمم ، وكذلك فى حالة وجود تحكم لا يتسم بالكفاءة فى الإمكانيات العقلية وفى الأوقات التى تنشط فيها الطاقة بطريقة واضحة فى العقل ، تصل الأزمة إلى قمتها فيما وراء هذه الثنائية يمكننا أن نلقى نظرة خاطفة على هوية الميكانزم الأساسى الخاص بالتخفف الغريزى Instinctual discharge ؛ فلا يمكن أن يظل هذا الميكانزم بعيدا عن العمليات الجنسية والتى هى فى جوهرها ذات أصل سمى Toxic (أو تسممى) وقد وصف الأطباء الأوائل الجماع Coition باعتباره صرعا صغيرا ومن ثم تعرفوا فى النشاط الجنسى على عمليات

---

(٤) عالم الفسيولوجيا وعالم النفس الذى قام بدراسات هامة مبكرة على عدد من الوظائف النفسية (المترجم) .

التخفف من الألم وعمليات التكيف الخاصة بالأسلوب الصرعى فى التخفف من المنبهات المثيرة .

إن رد الفعل الصرعى The epileptic reaction - كما يمكننا أن نسمى هذا العنصر الشائع - يكون أيضا دون شك فى متناول العصاب الذى يكون جوهره بدوره هو التخلص أو التخفف بواسطة وسائل جسمية من كميات الاستثارة التى لا يمكنه التعامل معها نفسيا . هكذا تصبح النوبة الصرعية عَرَضا للهستيريا ، ويتم تكييف هذه النوبة وتعديلها من خلال الهستيريا مثلما يحدث ذلك فى حالة العملية الجنسية العادية الخاصة بالتخفف من الطاقة تماما .

من أجل هذا فإنه يبدو أنه من الأصوب أن نميز بين الصرع العضوى Organic والصرع « الوجدانى » Affective epilepsy ، والأهمية العملية لهذا التمييز هى أن الشخص الذى يعانى من النوع الثانى يكون من النوع العصابى . فى النوع الأول تكون الحياة العقلية للشخص خاضعة لاضطراب غريب يأتى من خارج هذه الحياة نفسها ، أما فى النوع الثانى فإن الاضطراب يكون تعبيرا عن حياة الشخص العقلية نفسها .

من المحتمل تماما أن صرع **دستويفسكى** كان من النوع الثانى ، وهذا لا يمكن إثباته مباشرة ، فلكى نفعل ذلك لابد أن نكون فى موضع يمكننا من اقتحام الحالة الأولى التى ظهرت فيها هذه النوبات ثم التذبذبات التالية التى نجمت عنها فى مسار حياة **دستويفسكى** العقلية ، ومن أجل هذا فإن ما نعرفه حول هذا الأمر هو النزر اليسير .

إن وصفنا للنوبات نفسها لا يخبرنا بشىء ، ومعلوماتنا حول العلاقات بين هذه النوبات وخبرات **دستويفسكى** الخاصة هى معلومات ناقصة ، بل ومتناقضة غالباً . إن الافتراض الأكثر احتمالا هو أن هذه النوبات تمتد بجذورها إلى طفولته . وأن هذه النوبات قد بدأت أولا من خلال أعراض بسيطة ، وأنه لم يتم طرح الافتراض الخاص بأن هذه النوبات هى نوبات صرعية إلا بعد تلك الخبرة الخاصة التى أرهقت أعصاب **دستويفسكى** إلى حد تحطيمها حين كان فى عمر الثامنة عشرة ، ففى تلك الآونة **قتل أبوه** .

قد يكون من المناسب تماما بالنسبة لنقطتنا هذه لو استطعنا أن نقيم الدليل الثابت على أن هذه النوبات قد توقفت تماما خلال سنوات نفى **دستويفسكى** فى سيبيريا ، لكن هناك تفسيرات أخرى تناقض هذا الدليل(٥) .

إن تلك العلاقة الواضحة ما بين مقتل الأب فى **الإخوة كارامازوف** وبين المصير الذى لا قاه والد **دستويفسكى** نفسه قد اجتذبت انتباه العديدين ممن كتبوا سيرة **دستويفسكى** الذاتية . وأدت بهم إلى الإشارة إلى « مدرسة معينة فى علم النفس » . ومن جهة نظر التحليل النفسى (لأنها هى المقصودة بذلك) ، فإننا نشعر بالإغراء لأن نرى فى هذه الواقعة أكثر الصدمات قسوة ، وأن ننظر

---

(٥) فالعديد من المصادر بما فيها **دستويفسكى** نفسه تؤكد على العكس من هذا بأن المرض كان مسلما بصحته أى بطبيعته الصرعية الأخيرة خلال سنوات النفى فى سيبيريا فقط ، ويقول **فرويد** إنه لسوء الحظ هناك مبرر لعدم الثقة فى البيانات الخاصة بالسير الذاتية للعصابيين ، فالخبرة تظهر أن ذاكرتهم تقدم تزييفات تقدم من أجل إعاقة العلاقات السببية غير المقبولة ، ومع ذلك فهناك أدلة على أن احتجاز **دستويفكى** فى سجن سيبيريا قد قام بتغيير حالته المرضية بدرجة كبيرة . (المترجم) .

إلى رد فعل **دستويفسكى** تجاهها باعتباره نقطة التحول فى تاريخه العصابى . لكننى اذا أخذت على عاتقى مهمة تأسيس هذه الوجهة من النظر بواسطة التحليل النفسى ، فإننى لابد وأن أغامر بالمخاطرة لأننى لن أكون واضحا بالنسبة لكل هؤلاء القراء الذين لا تتوفر لديهم الألفة الكافية بلغة التحليل النفسى ونظرياته . إن لدينا نقطة بداية واحدة مؤكدة ، أننا نعرف معنى النوبات الأولى التى عانى منها **دستويفسكى** فى سنواته المبكرة ، قبل حدوث « الصرع » بفترة طويلة ، هذه النوبات كان لها دلالة الموت : لقد كانت مطبوعة بالخوف من الموت وتكونت من حالات من السبات والخدر ، لقد هاجمه هذا المرض بينما كان ما زال صبيا ، فى شكل وجوم أو انقباض مفاجىء عام بلا مبررات ، وهو شعور ، كما أخبرنا صديقه « **سولوفيف** » بعد ذلك ، كان يجعله يشعر كما لو كان على وشك الموت فى الحال . ثم يعقب ذلك فى حقيقة الأمر حالة شبيهة تماما بالموت الحقيقى . ويخبرنا أخوه **أندريه** ، أنه حتى عندما كان فيودور[٦] صغيرا تماما كان معتادا على أن يترك حوله بعض الملاحظات Notes الصغيرة قبل أن يذهب للنوم وكان يقول فيها إنه خائف من الوقوع فى براثن النوم الشبيه بالموت خلال الليل ، ومن ثم كان يتوسل ويلح على ضرورة تأجيل جنازته لمدة خمسة أيام ،

إننا نعرف المعنى والقصد من وراء مثل هذه النوبات الشبيهة بالموت ، إنها تشير إلى توحد ما (أو تماهى identification) مع شخص ميت ، إما مع شخص ما قد مات فعلا أو مع شخص ما زال حيا ، ولكن الشخص المصاب بهذه الحالة يتمنى موته فعلا ، والحالة الأخيرة هى الأكثر دلالة ، إن النوبة حينئذ يمكن أن تكون لها قيمة العقاب .

لقد رغب امرؤ أن يكون شخصا آخر ميتا ، والآن يصبح هذا المرء هو الشخص الآخر ويميت نفسه . عند هذه النقطة تستحضر لنا النظرية التحليلية النفسية ذلك التأكيد بأنه بالنسبة لصبى صغير فإن هذا الشخص الآخر يكون هو أبوه نفسه ، وتكون هذه النوبة (التى تسمى هنا نوبة هستيرية) هكذا نوعا من العقاب الذاتى نتيجة مشاعر الرغبة فى الموت التى وجهت ضد أب مكروه .

إن جريمة قتل الأب Parracide ، وفقا لوجهة من النظر . معروفة جيدا ، هى الجريمة الأساسية والأولية للإنسانية ككل وكذلك للفرد الإنسانى (انظر كتابى **الطوطم والتابو** ، عام ١٩١٢ ـ ١٩١٣) إنها فى أية حالة هى المصدر الرئيسى للشعور بالذنب ، رغم أننا لا نعرف ما إذا كانت هى المصدر الوحيد أم لا : ولم تستطع البحوث حتى الآن أن تكون قادرة على الوصول بطريقة يقينية إلى تحديد المصدر أو الأصل العقلى للشعور بالذنب وللحاجة إلى التكفير عن الذنوب ، لكن ليس من الضرورى بالنسبة له أن يكون له مصدر وحيد .

إن الموقف السيكولوجى هـ مركب ويحتاج إلى مزيد من التوضيح .

إن علاقة الصبى ، اى صبى ، بأبيه ، هى كما قلنا علاقة متناقضة وجدانيا Ambivalent فبالإضافة إلى الكراهية التى تبحث عن التخلص من الأب باعتباره منافسا ؛ هناك دلائل مألوفة واضحة على أن مشاعر الرقة والحدب الموجهة نحو الأب تكون موجودة أيضا ، وهذان الاتجاهان العقليان يندمجان معا لينتجا عملية التوحد أو التماهى مع الأب ، إن الولد يريد أن يكون فى موضع أبيه لأنه معجب به ويريد أن يصبح مثله ، كما أنه يريد

(٦) الاسم الأول لدستويفسكى . (المترجم) .

أيضا أن يبعده عن الطريق . هذا الارتقاء الكلى يجلب معه الآن عقبة كئوداً . ففى لحظة ما يصل الطفل إلى الفهم بأن أية محاولة لإبعاد أبيه عن طريقه باعتباره غريما له ستتم معاقبتها من خلال الخصاء . وهكذا فإن **دستويفسكى** ، ونتيجة لخوفه من الخصاء واهتمامه بالمحافظة على ذكورته . قد أقلع عن رغبته فى أن يمتلك أمه ويتخلص من أبيه . وبقدر ما تظل هذه الرغبة موجودة فى اللاشعور بقدر ما تشكل الأساس القوى للإحساس بالذنب . ونحن نعتقد أن ما تم وصفه الآن هو مجرد عمليات طبيعية ، إنه القدر الطبيعى المسمى « **عقدة أوديب** » ، ومع ذلك فإن هذا القدر العادى أو الطبيعى يتطلب أيضا توضيحا أكثر أهمية .

إن تعقدا أكثر من ذلك يظهر عندما يرتقى ذلك العامل التكوينى الجسمى المسمى بالثنائية الجنسية Bisexual-ity بدرجة قوية نسبيا لدى طفل ما . من ثم فإنه تحت تأثير التهديد الذى تتعرض له ذكورة الولد من خلال الخصاء ، فإن ميله لأن يفترق فى اتجاه الأنوثة يصبح أقوى ، إنه يضع نفسه بدلا من ذلك فى موضع أمه ويضع على عاتقه القيام بدورها فى حب أبيه . لكن الخوف من الخصاء يجعل هذا الحل مستحيلا تماما .

ويفهم الطفل أنه يمكن أن يقع تحت طائلة الخصاء إذا أراد أن يحبَّهُ والده كامرأة . وهكذا فإن كلا الدافعين ، أى الخوف من الأب ، والوقوع فى حبه ، يتم كبتهما .

وهناك تمييز سيكولوجى خاص تتضمنه حقيقة أن كراهية الأب يمكن أن يتم الإقلاع عنها نتيجة الخوف من خطر « خارجى » (الخصاء) ، أما الوقوع فى حب الأب فيتم النظر إليه باعتباره خطرا غريزيا ، رغم أنه يرجع – هذا الخطر الغريزى – إلى نفس مصدر الخطر الخارجى .

إن ما يجعل كراهية الأب مرفوضة هو الخوف من الأب ، فالخصاء مرعب سواء كعقاب أو كثمن للحب ، ومن بين العاملين اللذين يقومان بكبت الكراهية للأب ، نجد أن العامل الأول ، أى الخوف المباشر من العقاب والخصاء هو ما يمكن أن نطلق عليه اسم العامل الطبيعى (أو العادى) ويبدو أن شدته المرضية تحدث فقط نتيجة إضافة العامل الثانى ، أى الخوف من الاتجاه الأنثوى ، إليه . وهكذا فإن الاستعداد الثنائى الجنسى الفطرى القوى يصبح واحدا من الشروط السابقة أو المدعمة للعصاب ، ويفترض وجود مثل هذا الاستعداد بالتأكيد لدى **دستويفسكى** . وقد كشف هذا الاستعداد عن نفسه بشكل حى أو قابل للنمو (كجنسية مثلية كامنة) فى الدور الكبير الذى لعبته صداقات الذكور فى حياة **دستويفسكى** ، وفى اتجاهه المترفق الرقيق بدرجة غريبة نحو منافسيه فى الحب ، وكذلك فى فهمه الملحوظ للمواقف القابلة للتوضيح فقط من خلال جنسية مثلية مكبوتة ، كما تظهر ذلك نماذج عديدة من رواياته .

اعتذر ، فأنا لا أستطيع تغيير الحقائق ، إذا كان هذا الغرض لاتجاهات الكراهية والحب نحو الأب وتحولات هذه الاتجاهات تحت تأثير الخوف من الخصاء ، يبدو للقراء الذين لا تتوفر لهم ألفة كافية بالتحليل النفسى ، بغيضا من الناحية الأخلاقية ولا يصدق ، إننى يجب أن أتوقع – أنا نفسى – أن عقدة الخصاء هى تماما ما يمكن أن يرتبط بتلك الحالة العامة من الإنكار أو الرفض ، لكننى يجب أن أصر على أن الخبرة التحليلية النفسية قد وضعت هذه الأمور بشكل خاص فيما وراء مستوى الشك ، كما أنها – هذه الخبرة – قد علمتنا أن نتعرف فى مثل هذه الأمور على مفتاح كل عصاب .

هذا المفتاح ، إذن ، هو ما يجب أن نطبقه على هذا

الصرع المزعوم لدى مؤلفنا ، كم هى غريبة بالنسبة لشعورنا تلك الأشياء التى تتحكم فى حياتنا العقلية اللاشعورية ! لكن ما قلناه لا يستنفد ، بأى حال من الأحوال ، تلك النتائج المترتبة على كبت مشاعر الكراهية نحو الأب والتى تحدث خلال عقدة أوديب . وليس هناك شىء جديد يمكن أن يضاف : أى أنه بالرغم من كل شىء فإن عملية التماهى مع الأب دائما ما تتبوأ مكانا دائما لنفسها داخل الأنا . ويتم استقبالها داخل الأنا ، لكنها ترسخ أقدامها هناك باعتبارها قوة مستقلة فى مقابل كل ما تشتمل عليه الأنا من قوى غيرها ، ثم إننا بعد ذلك نعطى لها اسم الأنا الأعلى Super Ego وننسب إليها ، باعتبارها الممثل القمعى لتأثير الأب ، معظم الوظائف الهامة . فإذا كان الأب صارما ، عنيفا ، قاسيا ، فإن الأنا الأعلى تأخذ على عاتقها القيام بهذه الخصال بدلا منه ، ومن ثم فإنه خلال علاقة الأنا الأعلى بالأنا ، تتاح الفرصة لإعادة تأكيد السلبية التى يفترض أنه قد تم كبتها . لقد أصبح « الأنا الأعلى » ساديا وأصبح « الأنا » ماسوشيا ، أى فى السفح السلبى من الطريق الأنثوى ، وتظهر حاجة كبيرة للعقاب لدى الأنا وترتقى ، هذه الحاجة تعبر عن نفسها فى جانب منها باعتبارها ضحية للقدر ، أما فى جانبها الآخر فإنها تشعر بالرضا فى تلك المعاملة القاسية التى يعاملها بها الأنا (أى فى ذلك الشعور بالذنب) . إن كل عقاب هو فى النهاية نوع من الخصاء ، وهو أيضا ، فى حد ذاته ، تحقيق للاتجاه السلبى القديم نحو الأب . وحتى القدر ، فى المحاولة الأخيرة ، هو فقط عبارة عن إسقاط Projection متأخر للأب .

إن العمليات السوية لتكوين الضمير يجب أن تكون مماثلة للعمليات المرضية التى وصفناها هنا . لكننا لم ننجح بعد فى تثبيت خط الحدود ما بين هذين النوعين من العمليات . وسوف نلاحظ هنا أن التشابه الكبير بين هذين النوعين من العمليات فى حصيلتهما النهائية ، إنما يرجع فى المقام الأول إلى ذلك المكون السلبى الخاص بالأنثوية المكبوتة . وإضافة إلى ذلك فانه من المهم أن نعرف ذلك العامل الخاص غير المقصود الذى يتعلق بما إذا كان الأب الذى يكون خائفا فى كل حالة ، قد كان أيضا ، وبصفة خاصة ، عنيفا فى الواقع . وقد كان هذا حقيقيا فى حالة دستويفسكى ، ويمكننا أن نقتفى أثر حقيقة ذلك الشعور غير العادى بالذنب وكذلك مسلكه الماسوشى فى الحياة ، ونتيجة لمكون أنثوى قوى خاص . وهكذا فإن الصيغة بالنسبة لدستويفسكى هى . كما يلى : شخص لديه استعداد ثنائى الجنسية فطرى وقوى بشكل خاص ، وهو يمكنه أن يدافع عن نفسه بشدة خاصة ضد الاعتماد بشكل خاص على والد قاس . هذه الخاصية المميزة الخاصة بالثنائية الجنسية قد جاءت إضافة إلى المكونات الخاصة بطبيعته والتى تعرفنا عليها فيما سبق .

وهكذا يمكننا أن نفهم أعراض النوبات الشبيهة بالموت لديه باعتبارها تماهيا (أو توحدا) مع الأب تقوم به الأنا ، هذا التماهى تسمح به الأنا الأعلى كنوع من العقاب للأنا . « إنك تريد أن تقتل أباك من أجل أن تصبح أنت بدلا منه ، والآن أنت أباك ، لكنه أب ميت » هذا هو الميكانزم المنظم للأعراض الهستيرية . وإضافة إلى ذلك ، الآن يقوم أبوك بقتلك » وبالنسبة للأنا فإن عرض الموت يكون بمثابة الإشباع التهويمى للرغبة الذكورية وفى نفس الوقت هو إشباع ماسوشى ، وبالنسبة للأنا الأعلى هو إشباع عقابى . أى إشباع سادى . وكلا الاثنين . أى الأنا والأنا الأعلى يقومان بتنفيذ دور الأب .

نوجز فنقول إن العلاقة بين الذات وموضوع الأب ، أثناء احتفاظها بمحتواها تتحول إلى علاقة بين الأنا

والأنا الأعلى ، وهو وضع جديد فى مرحلة جديدة . وردود الفعل الطفلية الخاصة بعقدة أوديب الشبيهة بهذه يمكن أن تختفى إذا لم يقم الواقع بتعذيبها بشكل متزايد . لكن شخصية الوالد تظل هى نفسها ، أو بدلا من ذلك ، أو قد تتدهور عبر السنين . ومن ثم فقد تم الاحتفاظ بكراهية **دستويفسكى** لأبيه وكذلك استمرت رغبة الموت الموجهة ضد هذا الوالد الشرير ، وحيث أن التحقيق الواقعى لمثل هذه الرغبات المكبوتة يكون محفوفا بالمخاطر ، فإن الخيال (أو التهويم) يصبح هو الواقع ومن ثم يتم تعزيز أو تدعيم كل العمليات الدفاعية .

من المفترض أو المدعى به الآن ، أن نوبات **دستويفسكى** كانت من النوع الصرعى ، ومع ذلك تظل هذه النوبات دون شك تشير إلى توحده مع أبيه باعتباره نوعا ما من العقاب ، لكن هذه النوبات قد أصبحت مرعبة ، مثل موت أبيه الذى كان موتا مرعبا أيضا . ما هو المحتوى الزائد الذى امتصته هذه النوبات وبصفة خاصة ، ما هو المحتوى الجنسى ، هذا أمر يروغ بعيدا عن التخمين .

هناك شىء واحد يمكن ملاحظته : فخلال الحالة المميزة السابقة على نوبة الصرع تكون هناك لحظة من البهجة أو السعادة الصافية aura يشعر بها المريض ويمكن أن تكون هذه الحالة بمثابة التسجيل الجيد لمشاعر الفوز والتحرر التى قد نشعر بها عند سماعنا لأخبار الموت ، هذه الحالة يعقبها مباشرة فى هذا الصرع أشد أنواع العقاب قسوة . لقد قُدر علينا أن نمر عبر هذه السلسلة من الزهو والفجيعة ، من الفرح الاحتفالى والحزن ، نجد ذلك لدى الإخوة فى القبائل البدائية عندما كانوا يقتلون أباهم ، ونجده يتكرر أيضا فى احتفالات التهام الطوطم .

إذا ثبت أن **دستويفسكى** كان متحررا من ربقة نوبات الصرع خلال نفيه فى سيبيريا ، فإن هذا سيكون فقط بمثابة التأكيد لوجهة النظر القائلة إن هذه النوبات كانت بمثابة العقاب له . إنه لم يعد محتاجا لهذه النوبات عندما كان يعاقب بطريقة أخرى . لكن هذا لا يمكن إثباته . كما لا يمكننا أن نعتبر هذه الضرورة العقابية التى حلت أساسا بعدة **دستويفسكى** العقلية وخبرته ، كافية لتفسير حقيقة أن **دستويفسكى** قد اجتاز كل هذه السنوات من البؤس والإذلال سليما لم يمس . لقد كان اتهام **دستويفسكى** والحكم عليه كسجين سياسى اتهام غير عادل ، ولابد أنه كان يعرف هذا ، ومع ذلك فقد قبل هذا العقاب الذى لا يستحقه على يد الأب الصغير ، القيصر ، كبديل للعقاب الذى كان يستحقه لخطيئته تجاه أبيه الحقيقى . وبدلا من أن يعاقب نفسه ، فقد ترك نفسه يعاقب من خلال وكيل أبيه أو نائبه فى هذه العملية .. وهنا نجد لمحة سريعة من التبرير السيكولوجى لأنماط العقاب التى ينزلها المجتمع بالناس ، فحقيقة الأمر أن هناك مجموعات كبيرة من المجرمين يرغبون فى أن يعاقبوا . إن **الأنا الأعلى** لديهم يتطلب ذلك ، ومن ثم يوفر على نفسه ضرورة أن يقوم هو نفسه بمهمة إنزال العقاب بأصحابه .

إن كل إنسان على ألفة بالتحويلات المركبة للمعنى والتى تحدث من خلال الأعراض الهستيرية ، سيفهم أنه لا توجد محاولة يمكن القيام بها هنا لتعقب معنى نوبات **دستويفسكى** إلا هذه المحاولة المطروحة(٧) ويكفي هنا أن

(٧) إن أفضل تفسير لمعنى هذه النوبات ومحتواها قدمه **دستويفسكى** نفسه ، عندما أخبر صديقه « **ستراكوف** » أن قابليته للاستثارة وشعوره بالاكتئاب عقب كل نوبة صرعية كانا يرجعان إلى حقيقة أنه كان يبدو لنفسه فعلا على أنه مجرم وأنه لم يستطع أن يتخلص من الشعور بأنه يحمل عبئا ثقيلا من الشعور بالذنب على كاهله ، وأنه قد ارتكب بعض الآثام الكبيرة التى أصابته بالغم الشديد ، وفى مثل هذه الاتهامات الموجهة إلى الذات فإن التحليل النفسى يرى علامات على المعرفة بالواقع النفسى ومحاولات لجعل الذنب المجهول معروفا أمام الضمير (**فرويد**) .

نفترض أن المعنى الأصلي قد ظل ثابتا لا يتغير خلف كل هذه الإضافات المتزايدة .

ويمكننا أن نقول ونحن على ثقة ، بأن **دستويفسكي** لم يتحرر أبدا من مشاعر الذنب الناجمة عن رغبته فى قتل أبيه . وأن هذه المشاعر قد قامت أيضا بتحديد اتجاهه فى مجالين آخرين كانت فيهما العلاقة بالوالد واضحة ، هى سلطة الدولة وأيضا اتجاهه نحو الاعتقاد فى الله . وبالنسبة للاتجاه الأول فقد انتهى به الأمر إلى الخضوع التام لأبيه الصغير . **القيصر** هذا الذى عندما قام مرة فى الواقع بتمثيل كوميديا القتل والتى قامت نوباته غالبا بتمثيلها قبل ذلك . خلال تلك « المسرحية » ، وصل الندم إلى حده الأعلى .

فى المجال الدينى كانت هناك حرية أكبر أمام **دستويفسكي** . فوفقا لما تذكره التقارير الموثوق بها حوله ، فإنه قد تذبذب حتى اللحظة الأخيرة من حياته ما بين الإيمان والإلحاد . وقد كان من المستحيل بالنسبة لعقله الكبير أن يتجاهل أية صعوبات عقلية يقود إليها الإيمان . ومن خلال تلخيصه الفردى للارتقاء الذى حدث فى تاريخ العالم ، كان لدى **دستويفسكي** الأمل فى أن يجد طريقا للخلاص وأن يجد تحررا من الذنب الموجود فى التصور المسيحى ، وأيضا أن يستخدم مظاهر معاناته كدعاوى يلعب من خلالها دورا شبيها بدور المسيح . وحيث أن الأمر فى كليته هو أن **دستويفسكي** لم يستطع الوصول إلى الحرية وأنه أصبح رجعيا ، فإن هذا كان بسبب الذنب البنوى[8] Filial guilt والذى يكون موجودا لدى الجنس الإنسانى بشكل عام ، وهو الشعور الذى يقوم عليه الإحساس الدينى . وقد وصل هذا الشعور لدى **دستويفسكي** إلى شدة فردية فائقة ، وظل من الصعب قهره حتى بالنسبة لذكاء **دستويفسكي** الكبير .

عندما نكتب هذا فإننا نترك أنفسنا عرضة للاتهام بأننا قد تخلينا عن موضوعية التحليل ، وأننا قد أخضعنا **دستويفسكي** لأحكام يمكن تبريرها من خلال وجهة نظر متحزبة ذات رؤية خاصة للحياة فقط . فالشخص المحافظ قد يأخذ سمت « **المفتش الكبير** » ويحكم على **دستويفسكي** بطريقة مختلفة ، والاعتراض دقيق ، ويمكن للمرء فقط أن يقول من أجل التبرير الجزئى أو التلطيف من حدة هذه المسألة ، إن قرار **دستويفسكي** كان له نفس المظهر الخاص الذى حدده الكف العقلى الذى يرجع إلى العصاب .

يمكننا بالكاد أن نُرجع إلى المصادفة ، أن ثلاثة من الأعمال الأدبية الخالدة فى كل العصور وهى « **الملك أوديب** » **لسوفوكليس وهاملت لشكسبير والاخوة كارامازوف لدستويفسكي** ، كلها كان يجب أن تتعامل مع نفس الموضوع ، **قتل الأب** . وفى كل هذه الأعمال ظل الدافع للقيام بعمل معين أو مأثرة معينة ، وكذلك المنافسة الجنسية حول امرأة موجودا بطريقة جلية ، قائما .

إن أكثر هذه التمثيلات مباشرة ووضوحا نجده دون شك فى الدراما المشتقة من الأسطورة اليونانية ، ففى هذه الدراما يظل البطل هو نفسه الذى يقوم بارتكاب الجريمة . لكن المعالجة الشعرية تكون مستحيلة دون التخفيف والتقنع (أو التنكر) ، والتصريح المباشر بالنية المبيتة على **قتل الأب** ، كما نصل إليه من خلال التحليل ، يبدو غير محتمل دون تمهيد تحليلى ، وبينما تحتفظ الدراما اليونانية بالجريمة ، فإنها تقدم أيضا النغمة الخافتة التى

---

(٨) نسبة إلى مشاعر البنوّة وطاعة الوالدين (المترجم) .

لا غنى عنهـا بشكل سـائد من خـلال إسقاط الـدوافع اللاشعورية للبطل على الواقـع فى شكل الخضـوع للقدر الذى يكون غريبا بالنسبة له . ويقوم البطل بالمآثر دون قصد ويظل يبدو متحررا ظاهريا من نفوذ المـرأة ، وهذا العنصر الأخير يوضـع فى الاعتبار ، عـلى كل حـال ، فى الظروف التى يتمكن فيها البطل من الوصول إلى امتلاك الملكة الأم بعد أن يقوم بتكرار مآثره أو أعماله الكبيرة فى مواجهة الوحش الذى يرمز للأب . وبعد أن يتكشف الذنب ويصبح شعوريا ، لا يقوم البطل بأية محاولة لتبرئة نفسه من خلال اللجوء إلى التذرع المصطنع بالخضوع للقدر ويتم الاعتراف بجريمة البطل ويتم عقابه كمـا لو كـانت جريمة كاملة وواعية ، ويبدو لنا هذا الأمـر كما لـو كان بمثابة الظلم بالنسبة لعقلنا ، لكنه يبدو أيضا من الناحية السيكولوجية صحيحا تماما . فى المسـرحية الإنجليـزية يكون العرض أقل مباشرة بدرجة أبعد من ذلك ، فالبطل . لم يرتكب الجريمـة بنفسه ، لقـد نفذهـا شخص آخر ، فبالنسبة له لا تعد الجريمة جـريمة قتـل للأب ، ولـذلك لا يكون الدافع المحرم الخـاص بالتنـافس الجنسى حول امرأة ، فى حاجة للتقنع ، وأكثر من ذلك فإننا نرى عقدة **أوديب** لدى البطل ، كما كانت ، فى ضوء معكوس ، من خلال معرفة آثار جريمة الآخرين عليه . لقد كان عليه أن يثأر ممن ارتكبوا الجريمة ، لكنه وجد نفسـه ، بطريقـة غريبة تماما . عاجزا عن أن يقوم بذلك . ونحن نعرف أن إحساسه بالذنب هو الذى قام بشل حركته ، ولكن حدثت عملية إبدال للشعور بالذنب وحل محله إدراك العجز عن القيام بالمهمة المطلوبة منه . وهناك علامات على أن البطل كان يشعر بهذا الذنب على أنه ذنب يفوق قدرة الفرد ، وأن احتقـاره لـلآخـرين لم يكن أقـل من احتقـاره لنفسـه « **استخدم كل إنسان بعد أبواقه ، ومن يمكن أن يخلو من ضرب السياط** ؟ » « تذهب الرواية الروسيـة خطوة إضافية فى نفس الاتجاه . فجريمة القتل يرتكبها شخص آخر كذلك ، وهذا الشخص الآخر ، على كل حال ، تكون علاقته بالرجل المقتول هى نفس علاقة البنوة التى تربط البطل بهذا الرجل المقتول أيضا .

هنا نجد أن « **ديمتـرى** » فى قضية الشخص الآخـر هذه ، يكون دافعه الخاص بـالتنافس الجنسى مـوجودا بطريقة واضحة ، إنه أخ للبطل ، ومن الحقائق الجديرة بالملاحظة أن **دستويفسكى** قد قام بعزو مرضه الخاص ، أى ذلك الصرع المزعوم ، إلى « **ديمترى** » كما لو كان يريد الاعتراف بأن الجانب الصرعى ، العصابى بداخله عبارة عن جريمة قتل الأب . ثم ثانية ، خلال الكـلام الخاص بالدفاع أثناء المحاكمة ، هناك تهكم شهير من علم النفس فحواه أن علم النفس هو « **سكين ذو حدين** » وهى قطعة فريدة من التقنع ، لأنه يكون فقط علينا أن نعكسها كى نكتشف المعنى العميق لرؤية **دستويفسكى** للأشياء . إنه ليس علم النفس الذى يستحق التهكم ، لكنها الإجراءات الخاصة بالتحرى أو التحقيق القضائى . إن اللامبـالاة هى فقط التى ارتكبت الجريمة . إن علم النفس يهتم فقط بمعرفة من الذى كانت لديه الرغبة فى القيام بها انفعاليا ، وأيضا من قام بالترحيب بها عندما نفذت فعلا .

من أجل هذا فإن كل الاخـوة : الشهوانى المنـدفع ، والكلبى[9] المتشكك ، والمجرم الصرعى ، كلهم ـ ما عدا شخص **اليـوشـا** النقيض لهم ـ مخطئـون بـدرجـات

---

(٩) **الكلبى** Cynic هو الشخص المؤمن بأن السلوك الإنسانى تسيطر عليه المصالح الذاتية وحدها ، وهو يعبر عن موقفه عادة بالسخرية والتهكم . (المترجم)

متساوية . فى « **الإخوة كارامازوف** » هناك مشهد كاشف بشكل خاص ، فخلال حديثه مع **ديمترى** يعرف الأب **زوسيما** أن **ديمترى** قد قام بالتخطيط لجريمة قتل الأب ، ثم ينحنى راكعا على قدميه ، ومن المستحيل أن يكون هذا من أجل التعبير عن الإعجاب . إنه يجب أن يعنى أن هذا الرجل التقى يقوم برفض غواية الاحتقار أو المقت لهذا القاتل ، ومن أجل هذا السبب فإنه يقوم بإذلال نفسه أمامه . إن تعاطف **دستويفسكى** مع المجرم ، هو ، فى حقيقة الأمر ، بلا حدود ، إن هذا التعاطف يذهب إلى ما وراء حدود الشفقة التى تكون من حظ الإنسان البائس أو التعيس ، وهو يذكرنا بتلك « الرهبة المقدسة » التى كان ينظر بها إلى المرضى الصرعيين وإلى المصابين بحالة جنون القمر[١٠] Funatics فى الماضى ، إن المجرم فى نظره هو غالبا بمثابة المخلص الذى يحمل على عاتقه الذنب كله الذى يجب أن يحمله الآخرون أيضا فلم تعد هناك أية حاجة لدى أى شخص كى يقتل ، حيث أنه « هو » قد قام فعلا بالقتل ، وإننا يجب أن نشعر بالامتنان له ، فبدونه ، كان يمكن أن يكون المرء مضطرا للقتل . هذه ليست عاطفة الشفقة الرحيمة ، إنها تماهى أو توحد على أساس دوافع القتل المتماثلة ، وهى فى واقع الأمر نرجسية ـ قد تم إبدالها بدرجة طفيفة (عندما نقول هذا ، فنحن لا ندحض القيمة الأخلاقية لهذا النوع من الشفقة أو العطف) .

ربما كان هذا بشكل عام تماما هو الميكانزم الخاص بالتعاطف الممتزج بالشفقة مع الآخرين ، وهو ميكانزم يمكن تمييزه بسهولة خاصة فى هذه الحالة المتطرفة لدى روائى يتحرر من الذنب . فمما لاشك فيه هو أن هذا التعاطف من خلال التماهى كان عاملا حاسما فى تحديد اختيار **دستويفسكى** لمادته ، لقد تعامل أولا مع المجرم العادى (الذى تكون دوافعه ذاتية) ومع المجرم السياسى والدينى ، ولم يعد إلى الجريمة الأصلية أو الأولية ، وهى جريمة **قتل الأب** ، إلا فى نهاية حياته ، ومن ثم فقد استخدمها فى عمل فنى ، كى يدلى باعترافه . إن نشر أوراق ووثائق **دستويفسكى** بعد وفاته ، وكذلك مذكرات زوجته ، قد قاما بإلقاء ضوء ساطع على فترة واحدة من حياته ، أى تلك الفترة التى عاشها فى ألمانيا ، حين تسلط عليه هوس القمار . هذا الهوس لا يمكن أن نعتبره إلا نوبة ـ لا يمكن الخطأ بشأنها ـ خاصة بحالة انفعالية مرضية . وقد توفرت تبريرات كافية لهذا السلوك الملحوظ والسيىء ، وكما يحدث غالبا لدى العصابيين ، فإن إحساس **دستويفسكى** بالذنب قد اخذ شكلا ملموسا تمثل فى أن يرزح تحت وطأة الديون المتراكمة ، ومن ثم أصبح قادرا على أن يحتمى خلف ذريعة أنه كان يحاول من خلال مكاسبه على الموائد أن يجعل الأمر محتملا بالنسبة له حتى يتمكن من العودة إلى روسيا دون أن يقبض دائنوه عليه . ولكن هذا لم يكن إلا ذريعة ، وقد توفر **لدستويفسكى** التوقد الذهنى الكافى الذى جعله يعرف الحقيقة ويعترف بها بأمانة كافية ، لقد عرف أن الشىء الرئيسى كان هو المقامرة من أجل المقامرة ذاتها Le Jeu Pour Le Jeu . وتظهر لنا هنا كل تفاصيل مسلكه الاندفاعى اللاعقلانى هذا ، كما تظهر لنا شيئا آخر أكثر منه ، فلم يهدأ **دستويفسكى** حتى فقد كل شىء ، فبالنسبة له كانت المقامرة أسلوبا لعقاب الذات كذلك . وقد وعد **دستويفسكى** زوجته مرة بعد أخرى وأعطاها كلمة شرف الا يعود إلى اللعب مرة أخرى ، أو ألا يعود إلى اللعب مرة أخرى فى يوم معين ، لكنه كان دائما ، كما تقول ، يحنث

---

(١٠) حالات الهياج والعنف التى تصيب بعض الناس عندما تكتمل استدارة القمر (المترجم) .

بقسمه ولا يفى بوعوده . وعندما وصلت به خسائره ، ووصلت بزوجته معه ، إلى حد الحاجة الواضحة ، فإنه كان يستمد الشعور بالإشباع من هذه الحالة . لقد كان يستطيع حينئذ أن يوبخ نفسه ويقوم بإذلالها أمام زوجته ويطلب منها أن تحتقره وأن تشعر بالأسف لأنها تزوجت من هذا الخاطىء العجوز ، ثم عندما يتخفف عن طريق ذلك من هذا العبء الذى يثقل ضميره ، فإن العملية كلها كانت تبدأ ثانية فى الأيام التالية ، وقد عودت زوجته الصغيرة نفسها على هذه الدورة ، وذلك لأنها لاحظت أنها الشىء الوحيد الذى يمكن أن يقدم أملا حقيقيا فى التحرر من هذه العبودية ، أى عندما يفقدان كل شىء ويقومان برهن آخر ممتلكاتهما . وبطبيعة الحال لم تفهم هذه الزوجة هذه العلاقة . فعندما كان يتم إشباع شعوره بالذنب من خلال عمليات العقاب التى يوقعها بنفسه ، فإن تأثير الكف على عمله يصبح أقل قسوة ، ومن ثم يسمح لنفسه بأن يخطو خطوات قليلة على مدرج النجاح .

ما هو الجانب الخاص من طفولة المقامر المطمورة منذ زمن بعيد ، الذى يشق طريقه نحو التكرار فى ذلك القُهار الدافع نحو اللعب ؟

إن الإجابة ، يمكن أن نكتشفها حدسا دون صعوبة من خلال قصة كتبها واحد من كتابنا الشباب[1] هو **ستيفان زفايج** S . Zweig ـ الذى قام بالمناسبة بدراسة عن **دستويفسكى** نفسه عام ١٩٢٠ . وقد ضمن **زفايج** مجموعته القصصية التى كانت بعنوان « **اختلاط المشاعر** » confusion of feelings قصة بعنوان « **اربع وعشرون ساعة فى حياة امرأة** » وهذه القطعة الفنية الرائعة يبدو ظاهريا أنها كتبت فقط من أجل إظهار مدى عجز المخلوق المسمى بالمرأة عن تحمل المسئولية ، وأيضا من أجل إظهار ذلك التطرف الذى يمكن أن تقودها إليه خبرة غير متوقعة ومثيرة للدهشة والغرابة بالنسبة لها شخصيا . لكن القصة تخبرنا بأشياء أكثر من ذلك . فإذا قمنا بإخضاعها للتأويل التحليلى فإنه يمكننا أن نكتشف أنها تمثل (دون أية نية خاصة للدفاع عن المعتقدات المسيحية) شيئا مختلفا تماما ، شيئا إنسانيا عاما ، أو بالأحرى شيئا ذكوريا . ومثل هذا التأويل بالغ الوضوح لدرجة أنه لا يمكن مقاومته أو التغلب عليه .

من بين الخصائص المميزة لطبيعة الإبداع الفنى أن المؤلف ، الذى هو صديق شخصى لى ، قد أكد لى ، عندما سألته ، أن التأويل الذى قدمته له كان غريبا تماما بالنسبة لمعرفته ولمقصده أيضا ، هذا رغم أن بعض التفاصيل المنسوجة داخل القصة يبدو أنها صممت كى تعطى إلماعا هاديا Clue يقود إلى السر المخبوء .

فى هذه القصة تحكى امرأة من الطبقة الراقية للمؤلف خبرة مرت بها منذ أكثر من عشرين عاما ، كانت هذه المرأة قد ترملت حين كانت ما زالت صغيرة ، وكانت أيضا أما لولدين لم يعودا الآن يحتاجان إليها . وبينما كانت فى الثانية والأربعين من عمرها ، لا تتوقع شيئا جديدا من الحياة ، حدث أنها قامت خلال واحدة من رحلاتها التى بلا هدف بزيارة صالات القمار فى مونت كارلو ، وهناك ومن بين الانطباعات الجديرة بالملاحظة التى أفرزها المكان ، أصبحت هذه المرأة مفتونة بمشهد يدين كانتا تفشيان كل

---

(١١) كان فرويد يقول ذلك ما بين عامى ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨ حين كتب هذا المقال ، وقد اشتهر اسم **ستيفان زفايج** بعد ذلك باعتباره احد الكتاب الكبار على مستوى العالم كما اهتم بكتابة دراسات حول شخصيات بعض المشاهير ثم انتحر بعد ذلك فى البرازيل حوالى عام ١٩٤٢ . (المترجم) .

أسرار مشاعر مقامر تعيس الحظ ، بشكل مخيف فى دقته وشدته . كانت اليدان لشاب وسيم ، وقد قام المؤلف ، كما لو كان ذلك بطريقة غير مقصودة ، بجعل هذا الشاب فى مثل سن الابن الأكبر للمرأة التى تحكى له هذه الحكاية ، وقد ترك هذا الشاب صالات القمار بعد أن خسر كل شىء وهو فى حالة عميقة من اليأس ، مع ما يدل على النية الواضحة على إنهاء حياته التى بلا أمل فى حديقة الكازينو ، وقد دفع شعور ما من التعاطف الذى لا يمكن تفسيره هذه المرأة إلى أن تتبع هذا الشاب . وتبذل كل محاولة لإنقاذ حياته ، وقد أخذها هذا الشاب إلى بعض النساء السيئات المعروفات هناك وحاول أن يتخلص منها ، لكنها ظلت معه ووجدت نفسها مدفوعة بأكثر الطرائق الطبيعية الممكنة ، أن تلحق به فى غرفته بالفندق ثم فى النهاية ، تشاركه فراشه . وبعد ليلة الحب غير المخطط لها هذه ، تمكنت من أن تجعل هذا الشاب ـ الذى أصبح الآن مستريحا بطريقة واضحة ـ يقسم بأغلظ الأيمان أنه لن يعود ثانية إلى اللعب . وقد زودته المرأة بالمال من أجل رحلة العودة إلى بيته وواعدته أن تقابله فى المحطة قبل رحيل القطار . الآن . على كل حال ، بدأت المرأة تشعر بالعاطفة الجياشة تجاه الشاب وكانت مستعدة لأن تضحى بكل ما تملكه من أجل أن تحتفظ به ، ومن ثم فقد عقدت العزم على أن تذهب معه بدلا من أن تودعه ، لكن مظاهر عديدة على سوء الطالع قامت بتأخيرها لدرجة أن القطار فاتها ، وبينما هى فى توق شديد لرؤية الشاب الذى فقدته ، عادت مرة أخرى إلى صالات القمار ، وهناك ، أصيبت بالرعب ، فقد رأت مرة أخرى اليدين اللتين أثارتا فى البداية تعاطفها ، فالشاب قد حنث بقسمه وعاد مرة أخرى إلى اللعب ، وذكرته بوعده ، لكنه ، بينما كان خاضعا : لتأثير انفعاله ، نعتها بالمترفة الفاسدة ، وطلب منها أن تنصرف ثم طوح النقود التى حاولت أن تنقذه بها خلف ظهره بعنف واضح . وقد أسرعت المرأة بالانصراف فى حالة من الخزى العميق ، ثم علمت بعد ذلك أنها لم تنجح فى إنقاذه من الانتحار .

هذه القصة البارعة التى تتحرك بشكل سليم هى بطبيعة الحال كاملة بذاتها . ومن المؤكد أنها تحدث تأثيرا عميقا لدى القارىء . لكن التحليل يظهر لنا أن الابتكار الخاص بهذه القصة يستند فى جوهره على أساس رغبة تهويمية تنتمى إلى فترة البلوغ ، ويتذكرها الناس فعلا بشكل شعورى ، ويجسد هذا التهويم الولد ، فى أن تبادر الأم نفسها بدفعه نحو الحياة الجنسية من أجل أن تنقذه من الأضرار المروعة الخاصة بالاستمناء (العديد من الأعمال الإبداعية التى تتعامل مع موضع الفداء أو التخليص (من الخطيئة) لها نفس المصدر أو الأصل) . إن رذيلة الاستمناء يتم استبدالها بإدمان القمار[١٢] . وذلك التوكيد الواضح على النشاط الانفعالى لليدين يفشى سر هذا الاشتقاق . وفى حقيقة الأمر فإن ذلك الهوى أو الميل الدافع نحو اللعب هو أمر مكانى لهذا : الإجبار أو الدافع الغلاب فى اتجاه الاستمناء . و « اللعب » هى . الكلمة الفعلية التى تستخدم فى غرفة نوم الطفل أو فى حضانته كى تشير إلى نشاط اليدين حول الأعضاء التناسلية . إن طبيعة الغواية التى لا يمكن مقاومتها وعقد العزم المقدس والذى دائما ما ينهار على ألا يفعل المرء ذلك ، والمتعة المحذورة ، وكذلك الضمير القاسى الذى يخبر المرء بأنه إنما يقوم بتدمير نفسه (القيام

(١٢) فى خطاب من فرويد إلى فلايس Flayes بتاريخ ٢٢ ديسمبر ١٨٩٧ اشار فرويد إلى أن الاستمناء هو إدمان أولى : تكون كل مظاهر الإدمان التالية هى بدائل له .

بالانتحار) ؛ كل هذه العناصر تظل ثابتة لا تتغير خلال عملية الإبدال Substitution الشىء الحقيقى طبعا هو أن قصة « **زفايج** » تحكى من خلال الأم ، وليس الأب ، إنه لما يشبع غرور الابن أن يفكر بأنه « إذا كانت أمى تعرف تلك الأخطار التى يمكن أن تلحق بى نتيجة الاستمناء ، فإنها ستحاول بالتأكيد أن تنقذنى من هذه الأخطار بأن تسمح لى بأن أوجه ميولى إليها » إن مساواة الأم بالغانية كما حدث بالنسبة للشاب فى القصة ، مرتبط بنفس التخييل (أو التهويم) . إنه يجعل المرأة صعبة المنال ، متاحة بأسهل الوسائل الممكنة . ويقوم الضمير الذى لا يكف عن الإزعاج والتدخل والذى يصاحب التهويم بإحداث النهاية غير السارة للقصة . ومن الأشياء الجديرة بالاهتمام أيضا أن نلاحظ كيف أن الواجهة (أو المظهر الكاذب) Facade التى أعطاها المؤلف للقصة قد حاولت أن تقوم بوضع قناع ما على معناها التحليلى . حيث أنه من الأمور المثيرة للشكوك أن تكون الحياة الجنسية للنساء خاضعة للاندفاعات المفاجئة والغامضة . وعلى العكس من ذلك ، فإن التحليل يكشف لنا عن دافع كاف للسلوك المفاجىء لهذه المرأة التى كانت حتى الآن بعيدة عن الحب . فلكونها مخلصة لذكرى زوجها المتوفى ، قامت بتحصين نفسها ضد كل عوامل الجاذبية المماثلة ، ولكنها ـ وهنا يكون التخييل الخاص بالابن صحيحا ـ لم تستطع كأم أن تهرب من عملية الطرح أو التحول Trans-ference اللاشعورية التامة والخاصة بعشقها لابنها . وقد كان القَدَر قادرا على أن يأخذها على حين غرة وهى موجودة فى هذه المنطقة العارية من الحماية ..

إذا كان إدمان المقامرة ، مع تلك المحاولات الفاشلة للنضال من أجل كسر هذه العادة والخلاص منها ، ومن ثم تتاح الفرص لعقاب الذات ، وإذا كان هذا بمثابة التكرار لقُهار أو قسر الاستمناء ؛ فإننا لن ندهش إذا وجدنا مثل هذا الأمر يحتل مثل هذه المساحة الكبيرة فى حياة **دستويفسكى** . وأكثر من ذلك فإننا لا نجد حالات من العصاب الشديد لم يلعب فيها الإشباع الجنسى ـ الذاتى الخاص ، بفترتى الطفولة المبكرة والبلوغ ، دوراً ما ، كما أن العلاقة بين الجهود التى تبذل لقمع هذا الإشباع وبين الخوف من الأب ، معروفة تماما ولا تحتاج منا لحديث أكثر من هذا .

تعقيب على المقالة :

كما رأينا فإن هذه المقالة تشتمل على جزءين متميزين الأول يتعامل مع شخصية **دستويفسكى** بشكل عام ، فيشخصه على أنه مصاب بالماسوشية والرغبة الشديدة فى عقاب الذات وإلحاق الأذى بها ، ويصفه أيضا بأنه تسيطر عليه مشاعر ذنب مرضية ، وأن نوباته الصرعية كانت نوبات مدعاة ومزعومة وغير حقيقية ، وأنها كانت تعبيرات هستيرية عن صراعات عصابية داخلية ناجمة عن علاقة **دستويفسكى** غير السوية وصراعاته التى لم تُحل حتى موته ، مع فكرة الأب والسلطة والله ، ومن ثم كان ذلك الاتجاه المزدوج المميز **لعقدة أوديب لدى دستويفسكى** والذى استفاض **فرويد** فى تفسيره ، أما القسم الثانى من المقالة فيتناول نقطة خاصة فى حياة **دستويفسكى** وشخصيته وهى نقطة خاصة بالجذور الكامنة والعوامل الدفينة المسئولة عن سلوك المقامرة لديه ، وقد لجأ **فرويد** من أجل تفسير هذه الحالة إلى القيام بتحليل خاص لقصة قصيرة كتبها « **ستيفان زفايج** » وهو تحليل يتحرك من خلال مفاهيم **فرويد** الخاصة ، وبه قدر ليس باليسير من التعسف فى تحليل هذا العمل الأدبى ، فالقصة تقبل تفسيرات أخرى ليس هذا موضع طرحها ، وقد أشار **ثيودور رايك** T . Reik فى مقالة كتبها تعليقا

على مقالة **فرويد** هذه فى مجلة Imago عام ١٩٢٩ إلى أن هـذه المقالـة غير متمـاسكة من حيث شكلهـا ، وتفتقـد التجـانس أو التوازن العضـوى ، حيث أن القسم الذى كتبه **فرويد** عن قصة **زفايج** كان متناسباً مع موضوعـه الرئيسى الذى بدا به وهو **دستويفسكى** ، ومن ثم بـدأ الموضوع كموضوعين وليس موضوعا واحد ، وأصبحت له نهايتان وليس نهاية واحدة . وقد رد **فرويد** على هذا النقد من خلال تأكيده بأن المساحة التى أعطاها لقصة **زفايج** فى المقالة لا تتفق مع العلاقـة بين **زفـايج ودسـتـويفسكى** ولكنها تتفق أكثر مع العلاقة بين الاستمناء والعصاب ، ومن ثم فليس هناك خلل عضوى فى رأيه فى طريقة بنـاء أو شكل المقال .

يلاحظ أيضا أن **فرويد** كان قد بدأ مقاله هذا بالحديث عن الوجوه الأساسية الأربعة لشخصية **دسـتـويفسكى** الثرية هى : الفنان المبدع ـ العصابى ـ رجل الأخلاق ـ الخاطىء . ونلاحظ بشكل خاص أن الجانبين السلبيين : العصابى ـ الخاطىء ، هما اللذان استأثرا بجل اهتمام **فرويد** ، أما الجانبان الإيجابيان فلم يوجـه **فرويـد** أى اهتمام لهما ، مكتفيا فقط بالقول بأن مكانة **دستويفسكى** الفنية ليست موضعا للشك أبـدا ، وأنه يقف فى تـاريخ الأدب العالمى على قمته ، وبجوار **شكسـبـير** ، ثم يحاول عكس الحقـائق الخـاصـة بـالجـانب الأخـلاقى لـدى **دستويفسكى** ، ثم يتفرغ بعد ذلك لإظهار كل الجوانب السلبية المرضية فى شخصية هـذا الكاتب الكبـير ، هذا الأمر يذكرنا تماما بما فعله **فرويد** أيضا مع فنان كبير آخر ولكن فى مجال آخر من مجالات الإبداع الإنسانى ، هذا الفنان هو **ليوناردو دافنشى** ، الرسام والمصور الإيطالى الشهير . لقد قام **فرويد** بدارسة على هذا الفنان ، وانتهى منها بتشخيصه لشخصية **دافنشى** ووصفها بأنها تضع صاحبها قـريبا من النمط الـوسواسى القهـرى المصاب بفقدان الإرادة ، والجنسية المثلية ، والكسل الجنسى وغير ذلـك من التفسيرات التى تستنـد إلى معلومـات ضعيفة أو حقائق عابرة ضئيلة القيمة ، ثم يقوم **فرويد بعد ذلك بإقامة بناء شاهق على أساسها .**



الطاهر ڤاووت



أشعار

أمل

الشعراء

وهيكل الأنوار

المشيد من فقار ظهوركم

هل تجد فيه أخيراً

هذا الخبز الذى نبحث عنه ؟

أسمعها تصعد من فوقكم

ضجة الأنهار

ومن أحضان هياكلكم المتصلبة

ينبجس رفضكم أن تتسلقوا

جدار الصمت !

أشتهى أن أعيد خلق كل شىء
فى جسد - عاصفة

لقد فقدت إلى الأبد
نجم الرحلة الهادى
وعلىّ أن أواصل تشردى
آه . كم هو ثقيل جلِد الشاعر !

سأغنى حتى اللحظة
التى تصبح فيها المتعة
انفجاراً فى الرأس

هل أتحمل قدرى الغاشم
داخل جلدى المؤقت
هل لى مكان بين النجوم
ليس هناك إلا الخوف من أن ينتزعوا حُلمى

•

قيامة

عندما يولد من جديد حلمى المتصدع
فى الدسيسة الأخيرة
من دسائسكم الشاحبة

لن يكون للعالم بعد

وجهه العابث الأعمى

كل الأشباح

المبتورة فى مشاعلكم

كل الأحلام

المسحوقة بين أصابعكم الدنسة

ستنهض دكناء

لتعذب سهادكم

ولتصقل وجوهكم المقززة

وأنا من أبدٍ

أتهـــم !

ت : أ . ع . حجازى

محمد البساطى



الفخ



احتوانا المكان المعتم تحت السرير حيث أشار لنا . السرير مرتفع بأعمدة سوداء نقش على كل منها فرع شجرة بلون أبيض يتلوى كالثعبان بنتوءاته وأوراقه الصغيرة ، والكلة ملمومة إلى جانب . جلسنا القرفصاء تكاد رءوسنا تلمس الملة الخشبية .

قال لنا : « سيأتى بعد قليل وترونه » .

له أيام يحاول أن يجىء بنا . قال لا غرائنا إنه - ضابط الدورية - يحمل أضخم مسدس يمكن أن نراه وأربعة خناجر يعلقها إلى جانبه . لم نصدقه ، فكثيرا ما رأينا الدورية فى مرورها ليلا . كنا قد انتهينا من جولتنا بعد العصر . مررنا بأشجار التوت ولم يغامر بالصعود معنا . وقف تحتها مكتفيا بما يتساقط إثر هزنا للفروع البعيدة ، يلتقطها وينفخ عنها التراب ، وعندما توجهنا إلى الترعة جلس على الشاطىء يحرس ملابسنا . كنا وعدناه هذه المرة بالذهاب معه ، لذلك ظل يتبعنا ، وطاردنا كلبا أجرب حتى هرب إلى الحقول ، وعندما أعتمت ذهبنا معه .

أخرج من لفة جاء بها من داخل البيت بعض أرغفة عيش طرى وجبن وضعها أمامنا . أكلنا دون صوت . هو لم يأكل . كان مشدودا للأصوات فى الخارج ، مستندا بذراعه إلى صندوق كبير مغلق بقفل

صديء قال إن بداخله ملابس المرحوم أبيه ، كان موظفا بالمجلس البلدى ، وكان يمنعه من اللعب معنا ، يقف الولد بعيدا على رأس الشارع يرقبنا بالجلباب النظيف والحذاء وشعر رأسه الممشط . أحيانا كان يطل من فوق سطح بيتهم وينادينا لنلعب أمامه مدليا حبلا طويلا يطوحه شمالا ويمينا . ولم يكن ذلك يغرينا بالذهاب إليه . قال لنا بعد موت أبيه إنه يستطيع الآن أن يلعب معنا . غير أن أمه منعته بعد أيام قالت : « رغبة المرحوم » .

بعد الطعام ثقل علينا النعاس فنمنا . أيقظنا بهزة خفيفة . سمعنا حمحمة الخيل فى الخارج ، ثم رأينا ضوءا يدخل الحجرة . هى أمه تحمل المصباح . عرفناها من الشبشب الأسود وطرف جلبابها الأسود ، وكنا نراها أحيانا وهى فى طريقها للمحطة وبيدها ظرف أصفر لتأخذ القطار إلى المدينة . علقت المصباح فى مكان على الحائط ، وسحبت مقعدين من الخيزران وراءها وخرجت . كنا نراهم ثلاثة دائما أثناء مرورهم . الضابط بنجمة على كتفه ، وقبعته تميل قليلا للوراء تكشف عن شعر رأسه الرمادى الخفيف ، وشاربه الكث الشائب بمنتصفه أثر داكن من التدخين ، وخلفه جنديان مشدودا القامة . جاءت أصواتهم قريبة من النافذة غير أننا لم نميزها .

دخل أحدهم الحجرة ، جفل الولد بجوارنا وأشار لنا ، غير أننا كنا قد رأينا الحذاء الأسود يخطو على الحصيرة . أرض الحجرة طينية غير مستوية ، نحلت الحصيرة فوق النتوءات وبرزت الصغيرة منها كرءوس الفئران . يختفى الحذاء عن أعيننا ثم يعود ، لا يتوقف . كنا نميل وننحنى نتبعه بنظراتنا ، كانت ملاءة السرير المدلاة تحجبه عندما يذهب فى اتجاه النافذة بأقصى الحجرة . وقف أخيرا وظهره لنا وقد انثنت الحصيرة تحت كعبيه، لابد أنها حفرة صغيرة ، أخذ يهتز وعصا مكسوة بالجلد تضرب جانب بنطلونه الكاكى . سمعنا صوتها آتيا :

ـ كنت أعطيهما الشاى .

ثمة كنبة بجوار الحائط المواجه لمحناها أثناء دخولنا ، خلفها قاعدة النافذة العريضة حيث وضعت قلتان كل منهما فى طبق صاج . كدنا ونحن نميل أن نتمدد على الأرض يجلسان على الكنبة وبينهما مخدتان صغيرتان . هى على الطرف مضمومة الساقين ويداها معقودتان فى حجرها ، وهو يسترخى بظهره للمسند وساقاه ممدودتان .

ـ أخبرونى أنك كنت عندنا اليوم .

ـ آه . قلت ربما غيروا رأيهم .

ـ يغيرون رأيهم؟ قلت لك ألف مرة إنها قوانين .

ـ آه . قلت لى .

ـ سنواته فى العمل قليلة .

ـ آه .

ـ لا يستحق عنها معاشا . وقلت لك .

ـ آه .

ـ لا تسمعين الكلام .

يدا من حركة ساقيه أنه مال بجسده نحوها واضعا المخدتين تحت إبطه ، واستقرت يده فوق يديها .

ـ واحدة مثلك تربت فى المدينة . ماذا أتى بها إلى هنا ؟

سحب يدها نحوه . أفلتتها من قبضته وأعادتها إلى حجرها . أمسك معصمها ، ووقف وجذبها حتى أوقفها .

ـ معاش استثنائى كما قلت لك . لا حل آخر . والتحريات سأكتبها بنفسى .

دفعها نحو السرير . حين استدارت بدت فى الضوء آثار الدقيق على جلبابها الأسود. انحنى ينفضها :.

ـ هذا الجلباب ؟

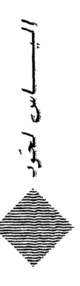
أزال ما علق بظهرها من أعواد القش ، ثم بدا وكأنما سيخلعه عنها ، أبعدت يده . وأراد أن يفك الطرحة السوداء عن رأسها فمالت بعيدا عن يده ، أصابع قدميها متقلصة تتشبث بالشبشب . كنا مددنا رءوسنا قليلا متسترين بالملاءة المدلاة ، كان يرفعها من تحت إبطيها دافعا بها إلى السرير . عندما انحنت لتصعد ظهر وجهه فجأة من ورائها متحفزا . سحبنا رءوسنا للداخل ، ولمحناه قبل أن نختفى يخلع الشبشب من قدميها . دفع بحذائه جانبا ، وسقط البنطلون مكوما عند قدميه . ساقاه شديدتا النحول . بشرتهما ملساء فى لون الشمع ، وجورب أسود مثقوق عند الإصبع الكبير كتمنا أنفاسنا ، وطوينا سيقاننا ، وانزوينا مبتعدين نكاد نلتصق بالحائط ، الولد مازال متكئا بذراعه على الصندوق متوهج العينين ، لم يعد يلتفت إلينا وقد مال برأسه قليلا مرهفا السمع . رجرجة السرير الخفيفة ، وصرير الملة الخشبية وهمس لاهث :

ـ دائما يحدث ذلك . مجرد أن أتعود عليك .

صوت سعال الجنديين فى الخارج ، والخيل تنفض رءوسها وتزفر وتحك رقابها بقاعدة النافذة .

انزلقت ساقاه النحيلتان واختفتا داخل البنطلون .

انتظرنا قليلا بعد خروجه ، حتى سمعنا الخيل تبتعد . كان الباب مواربا . نظرنا إلى الولد . بادلنا النظر بعينين مثقلتين بالنعاس . زحفنا واحدا وراء الآخر إلى الخارج .



من أناشيد إيزيس

الجميلاتُ فرعونُهنّ الحريرُ
وتوليبُ أجسادِهنّ الهواء

الجميلات ماتغا المقاصيرِ
وردُ المرايا .. ولوتسُ مسكِ القناتى

والجميلاتُ باقاتُ أحلى النساءِ
على كفّ مائدةِ العمرِ
يكسرنَ دفءَ الثوانى بثلج الثوانى

وأزهى الجميلاتِ جاريةٌ تحت كفّ المساءِ
على النيل تُرخي نواعيرها

.... كيف تبدأ هذِى القصيدةُ

من غفْلةٍ فى حفافى الزمانِ

على عشب أرواحنا القاحلةْ

ونهرٌ من الخبْز والناسِ يجرى ويجرى

ولا يبلغ الجسم فى المقلتين

أنا غجرىُّ الهواءِ وحصّادُ صمت الدهورِ الأسيرةْ

أنا عنبرىُّ الشمالِ وريحُ المحاصيل والحنطةِ الذاهلةْ

وكنّارةُ المومياءِ التى التهبتْ بالمسافاتِ

واسترسلت فى أنينِ الزمنْ

أنا ملكُ الغَمْرِ والكيمياءِ المنيرةِ فى مَحْوِها

أنا فارسُ الكهرمانِ وقنّاصُ زهوِ الأميرةْ

كنتُ مختبئاً خلف دغْلِ القرونْ

عندما عَبَرت من النهر إيزيسُ

تحملُ تفّاحةً من أزاهيرَ

تُقفل فى صدرها معْبرَ العاشقينَ

تومىء لآدمَ أن يقطعَ الحزنَ فى النيل

إيزيسُ لاحت متاهاً من الأغنيات ابتنتها

الزوابعُ فى الأشرعةْ

وإيزيسُ كانتْ فلاةً من الخير

كانت صحارى من العشق

تفتضّها فى العناقيدِ زوبعةٌ لتُدمنَها زوبعةْ

... كيف تبدأ هذى القصيدةُ من كِلْمةٍ فى شفاهِ المكانِ

على صمت أرواحِنا الجائعةْ

أُزوريسُ يُفلت فى السهلِ قبل المساءِ

وعولاً من الضوءِ يذبحها فى حروف المجارى

ويُطلق قطعانه فى (الزواريب)

يُطلقُ صيحاتِه فى جروح التراب

ويجمع كلَّ الجذوع بخنجره .. ثمَّ يُضرمها بالرغائبِ

يَهوى بها فى عروق المراعى

ويُنطقها نرجساً أحمراً فى الحواكيرِ

يُنطقها فضّةً ليلكاً فى خيال المذارى

أُزوريس فوق حصان الهواءِ

وحيداً يُبرعم كف الشمال وكفَّ الجنوب

ويُخفيهما فى عراء العرازيلِ

يُقصيهما فى المواويلِ

يُدنيهما فى دموع البرارى

وينسجُ أثوابَهُ باليواقيتِ

يَشْلحها فوق صخر الغروبِ

ويَنزلُ فى فرحة الماء

يُغربُ خلف أحلى الرواياتِ

مغتسلاً فى غبار الطيوب

نشــيــد :

.. ويتيه نشيدُ الحورياتِ

يقول بهاءُ الحوريات ولا يتعب

لأُزوريس خيامُ فضاءِ الكونِ

يُنقِّلها من محبرة فى الشرقِ

لمحبرةٍ فى الغربِ/ لمحبرة فى وجع القلْب

ويكتبُ فى الأعْمار رسائلَهُ

ويمزقُ من إيزيس رسائلَها

لأزوريسَ الخبز الصاحى

ومداراتُ فضاء العشبِ وجمْر القنّبْ

فأزوريسُ الطالعُ من خنجرهِ

ورقٌ يَحبِكُ زهوَ مراكبنا

ويرصّع بالعشّاق سواحلها

ويدقّ على أبوابِ البرقِ ولا يتعبْ»

كيف تعبُر هذى القصيدةُ

من زورقٍ فى الليالى

إلى زورقٍ فى مجارى الزمنْ

أنا فارسُ المومياءِ وحارسُ خمارة الأزمنة

الجميلات أجسادهنَّ العبيرُ وتوليبُ أثوابهنَّ الهواء

نشـــيــد :

ويتيه نشيدُ الحوريات

يقول نشيد الحوريات ولا يتعب

«سيّدةٌ فى الرمّان

سيّدة فى التفّاح

سيدةٌ فيما يُبدعه تخريزُ القمحِ

وتسبكه الذرةُ الصفراءُ

وسيدةٌ فيما يكتمهُ تموزُ عن الأشجارِ

ويكتُبُه أيلولُ عن الحِنطة

لكنّك فى كلّ نصوص الأثمارِ : ثلاثُ نقاط البدْءِ

وفى خاتمةِ الفصل الآتى : آخرُ نقطةْ

«لا أحفظ عنك سوى أشعار دروسى الأولى

وتصاوير فروضى الأولى

وعناوينِ مراعٍ وضواحى تعليقات

غرامُك مختصرات دروبٍ

مختصرات سفوحٍ

مختصرات جهاتٍ حول جهاتٍ .. فوق جهات

لا أذكر فيك سوى أنظار الفلّ مساءً

ومشاويرِ الفلّ صباحاً

أذكر فيك زياراتِ الريحان ودخّان السَّحَرة

يَحضرنى أنكِ إحدى النسمات

ويحضرنى أنك همسُ قرنفلةٍ حمراء على صيفٍ محترقٍ

يحضرنى أنك .. أنك

ما لا يذكرهُ شوكُ الوقتِ

ويعرفه مسْكُ البَشَرَة

«سيّدة فى صوتى

سيّدة فى شفتىَّ على مملكةِ الجسمِ

على أغمار هَوَاى / على أجنحتى

سيّدةُ فيَّ

أقول فتختتمينَ

وأسكتُ تبتدئين

عصافيرى أنفاسكِ

حَوْرى همسُكِ

مملكتى شفتاكِ

وعرشى من نبضات فُتاتكْ

وأنا الملكُ المخلوعُ السيفِ على أرغفة القلبِ ..

على أشهى قُبلاتِكْ

وحين يعودُ الحصّاد

وتموزُ يكسرنى فى حفافيهِ قنّينةً من عذابٍ

وتجمعني الشمسُ فى كفّها

ثمّ تُغلقها شمعةً من رمادْ

تنادينني

.. لا تجيبُ الحفافى

تنادين ريحَ المساءِ

تقولين جمِّعْهُ جمِّعه يا ريحُ

يجمعنى فى غبارٍ

ويُطلقنى فى مهبّ البلادْ

كيف تعبُر هذى القصيدةُ

من دمعة فى الليالى

إلى صرخة فى الزمن

غابةٌ أسئلة وعتابٍ

حملَتْنى بهبوب الغابةْ

كنتُ أُنزِّه فوق الموجِ قراصنتى وأصيحُ :

اخترعوا من سفن الأعداءِ ركاماتٍ

تسحبُها نحو رماد القعر حبالُ رياحٍ

كنتُ أُسافر فى بحر الكلمات الحُمْرِ

وأصرخ فى مملكتى أن توصلنى حَبلاً أربطه بلسانى

يخرج من شفتيَّ إلى خيَم المرجانِ

يشدّ نثارى الغَضُّ إلى أغصان دمارى

كنتُ أُسافر حين اخترعتنى راهبتى

واكتشفتنى حبراً مشهوراً فى أسياف قراصنتى

ـ لكنّ الفجْر هوى

وتُفجّر فوق نتوئى لهباً سوداوياً

أنْبَتَ طيراً بركانياً من عبَقٍ دامس

كنتُ أشدّ نسورى

وأبعثرها فى الأجواءِ نوافيراً

من وحْش الريح المنقضّ على أسئلتى

كنتُ هباءً مستوفاً فى أجراس الشمسِ

شراراً فى رمق الرؤيا

محفوراً فى عُرْى الأرواحْ

وأنا الآن غبارُ كتابه :

«أُوشكُ أن ترفعنى بعضُ صقور البرِّ

وترمينى فوق يباس ترابى

تُلقى بى مِتعاً خضراءَ

وصُرّةَ أسفارٍ زرقاء

أُوشك أن يقبضَنى الصمْتُ

يُفجّرنى

يكسرنى

ويُشظّينى قمماً .. سفُنا

أوشك أن يشربنى شجرى

أن ترعانى فى الأرياح وعولُ الغيمِ

وتشربَنى بترابى زمنا

وتشدّ الأعناقَ إلى أعلاىَ

وتهتفُ بى إيزيسُ

وتحفر بى فى الصخر أصابعَ شاهقةً

ترسم من أصدائى قمماً

وتُزهّرنى مُدناً مدنا

أوشكُ .. ترفعُنى بعض نسور البرقِ

وتسفحنى قمماً بيضاءْ

وأنا الآن غبارُ كتابهْ

كيف تعبر هذه القصيدة كلَّ الممالكِ

كلَّ الركامات من قلب إيزيسَ حتى المنافى

وتُشهرنى سيِّداً واضحاً من قراصنة الخاشعين

أنا شهقةُ القمح فى دسكرات الشمال

وفى دسكرات الجنوب هتافى

أنا سيِّدُ الزيزفونِ الرخامىّ بل سيِّدُ الياسمين

أقول وتكتب شتى الدهور اعترافى :

أنا الفاتحُ العسجدىُّ

أنا حنطة الأرصفةْ

وأصيحُ بقلبى أن يتركنى

لكنى أتهاوى فى أنشودة أُوزريسَ الطالعِ من أحشائى

ينزعنى بروميثيوس الجائعُ من جسدى

ويُعرينى فوق حقول البَرْدى

- بروميثيوسُ

بروميثيوسُ

حذارِ

أنا الوجع العربىّ

حذارِ

أنا التعب العربىُّ

حذارِ

أنا الأمل المُردِى

- بروميثيوس

بروميثيوسْ

هل نأخذ كأساً فى حانة جمْر الكرنكْ

روحى ورَقُ

جسمى ورق

ودمى حبرُ الله

وراهبتى وهبتنى دَنّكْ

- بروميثيوسُ

بروميثيوس

تمهّلْ فى غرف الغيم

تمرّغَ بمرايا الأعمار

وبلّغ راهبتى حسنكْ

عاصفتى تعرف أنى بعضُ رماد الحبرِ

وكل رماد الكلمات

وأشلاء الأوقات

وأنى

أنى

أنك ...

«كهفيات» عمر جهان
من لغز البدن إلى أمثولة البنيان !

ماجد يوسف

● لعلنى ممن لا يتحمسون كثيرا لبيانات الفنانين عن أعمالهم ، أو لما يقدمونه بين يدى معارضهم ولوحاتهم من اجتهادات نظرية ، أو إشارات فكرية حول هذه الأعمال . . وأرى ـ وعادة لا يخيب ظنى ـ أن مثل هذه الأطروحات النظرية ، على ما فيها من حسن النية وحرارة اليقين ، تخلق نوعا من المصادرة المبدئية للمشاهد ، وتحد من الأفق المفتوح والحر ـ أو الذى يجب أن يكون كذلك ـ للمتلقى .

وقد تكون هذه التوجهات ـ من منظور الفنان على الأقل ـ شديدة الارتباط بمنطقه فى الرؤية ، ولصيقة حقا بمفهومه للإبداع الجمالى ، وحميمة الصلة بوعيه التشكيلى وفكره الفنى . . إلخ ، ولكنها ـ مع ذلك ـ تظل ـ فى أحسن الأحوال ـ مجرد (اقتراح ما) يسيده الفنان على حساب العديد من الاقتراحات الرؤيوية المحتملة والثرية التى يعد بها أى فنٍ أصيل . . **وعمر جهان** فنان أصيل بكل ما تشتمل عليه الكلمة من معانٍ ودلالات .

ولا أعرف حقا ما هى أسباب هذا الهوس (البياناتى) الذى دائما ما يصحب بطاقات معارض **عمر جهان**؟ .. وهل لدراسته للفلسفة والإستطيقا دور فى ذلك ؟ .. ربما ! .

وتبدو الآفة المركزية لهذا النهج ـ ومهما بدا من حرص ووعى الفنان ـ فى أنها تلقى به ـ أراد أو لم يرد ـ فى مزلق استحضار معادل أدبى ما مصنوعا بالكلمات لإبداعه التشكيلى ! .. ولا تصادر ملاحظتى بطبيعة الحال على حق الفنان المشروع تماما فى الحديث عن عمله ، وأبعاده ، ومكابداته ، وتقنياته .. إلخ،

على أن يتم هذا في سياقات أخرى عديدة ليس من بينها - فيما أرى - بطاقة المعرض نفسه .. الذى ، وأكرر، يجب أن يكون لقاء حرا تماما ، وبريئا كلية ، من أية مؤثرات خارجية ، أو إيحاءات خفية أو إحالات باطنة .. بيننا كمتلقين وبين العمل الفنى .. حتى لو كانت هذه المؤثرات أو الوساطات - بل أولا وبدرجة رئيسية - هى حديث الفنان عن عمله ورؤيته له!.

ويبدو هذا الغرام الأدبى بالتسميات والمعادلات اللفظية ، قديما لدى الفنان **چهان** فى كل معارضه بلا استثناء من (**السكون المشمس ١٩٨٣**) إلى (**التحولات ١٩٨٧**) إلى (**إشارات وشواهد ١٩٩١**) وحتى معرضه الأخير (**كهفيات الحبر والشمع ١٩٩٢**)..ولعل الفنان فى هذا يستجيب، بدون وعى ربما، لخشية مبررة لدى كل فنان معاصر فى عالمنا العربى خصوصا.. من أن يستغلق عمله على متلقيه، الذى مازال فى قطاعاته العريضة منبت الصلة تقريبا بلغة التشكيل وأبجدياته، ومازال فى حاجة ماسة إلى جسر من الكلمات والتفسيرات والتوضيحات التى تمهد للقاء وتخلق نوعا من التواصل بينه وبين ما يراه .

وتبدو مخاطر هذا النهج فى تلك التسمية التى اختارها **عمر** لمعرضه الأخير (**كهفيات**) .. مع ما تحيل إليه - إبتداء - من صلة ما بتلك الرسوم البدائية للإنسان الأول فى كهوف التاميرا وغيرها .. وحتى لو صدقنا الفنان فى أنها « إيماءة إلى ما هو أبعد من كهفنا النفسى المكتظ بالأظلاف والأنياب والشعر الكث .. إلخ » فمن المفروغ منه أننى لا أناقش اختلافنا فى دلالات الإيماءة وإيحاءاتها ، بل إن نقدى ينصب على (الإيماءة) نفسها ، مهما احتملت من المعانى والدلالات! .. « ليست المسألة أن نرقع الثوب ، المسألة أن نستبدل الجسد » .. والإيماءة اللغوية ، مهما كانت ، بالنسبة للوحة .. ترقيع للثوب .. أما العمل الفنى ، فله وحده بحضوره المحض المستقل حق (استبدال الجسد) .. جسد الكلمات .. وجسد اللغة اللفظية .. بجسد التشكيل .

وجسد التشكيل عند **عمر چهان** - خصوصا في معرضه الأخير هذا - جسد قوى وفتى وملىء بالصحة وحرارة البحث ودأب المحاولة وأصالة التجريب ، لاشك فى ذلك .. وإذا كان من الصحيح أن الفنان لا يعرف القفزات أو الطفرات الواسعة من مرحلة إلى مرحلة .. ولكنه يتجه بدون جدال إلى مزيد من الإحكام البنائى والسيطرة التقنية على مقومات عالمه التشكيلى الخاص .

ولعل الملاحظة الأساسية فى هذا السياق ، أن تلك المقومات التى صنعت اللحن الافتتاحى لچهان فى بداياته الأولى ، لم تغب طول الوقت ، ولكنها تتبدى فى كل مرحلة فى قوام جديد يتجه بها باستمراراللحن نحو استشفاف أكثر عمقا - بالمعنى التشكيلى - للجوهرى فيها .. وإلى اقتراب أدق باتجاه حلول بلاستيكية لمعضلاتها ..

.. وإذا صغنا هذه العبارات المجردة بلغة أكثر تجسيدا ، لقلنا إن المحاور الأساسية فى خلق لغة الشكل عند عمـر جهــان ، قارة بيقين صلب فى شتى مراحله من أولها إلى آخرها .. فالدائرة بشتى تنويعاتها .. من أهلة وأقواس وخطوط منحنية .. مائلة طول الوقت .. وقل مثل ذلك على مفرداته الأخرى .. المربع .. المستطيل .. إلخ ، موجودة باستمرار.. ولكنها تنفلت ـ بجهد صادق من ربقة الانحصار في معادلاتها الأدبية أو إطاراتها الزخرفية الخطابية ، لتكتسب قيمتها المتزايدة والحقيقية كحضور تشكيلى محض .. إنها تتحرر رويدا رويدا من مضامينها البلاغية السابقة التجهيز سلفا ، لترف بكياناتها الخاصة التى تمتلك بلاغة جديدة ولافتة .. بلاغة تشكيلية ..

ومع أنه تظل لدلالات هذه المفردات القديمة / الجديدة .. الدائرة .. المربع .. امتداد المستطيل .. علاقة ما بإحالاتها الأولية ـ لدى الفنان ـ كمعادلات للقلق والصرامة والراحة .. إلا أن علاقتنا بها فى البداية كانت تتحدد فى إطار هذه المقابلات المصمتة وحسب .. الدائرة / القلق .. المربع / الصرامة .. امتداد المستطيل / الراحة أما فى منجز معرضه الأخير .. فإن هذا الارتباط يتجه نحو إحكام أكثر عضوية ومنطقية واتساقا مع روح البناء الكلى للوحة .وتنتفى هذه المسافة الفادحة السابقة بين المعنى والمبنى .. بل وتورق هذه المفردات / اللغة بقوة وحضور تشكيليين لم يكونا لها حينما انحصرت طويلا فى حد الدلالة الأدبية والمعطى الشعرى .

وحتى اللون الذى كان غالبا (قشرة) خارجية ، هشة الحضور .. هاهو يندغم الآن فى معاركة الخلق ليمتلك كينونته الدرامية ، وسطوعه الدينامى ، وحضوره الفاعل فى معادلة الوجود .

صحيح أن مصادر الإضاءة الجوهرية فى عمل هذا الفنان الشرقى ، تدين للشمس الذهبية وأشعتها الباذخة التى تتوهج على رمال صحارانا الصفراء الممتدة صانعة هذا المهرجان الأصفر الذى يعد جذرا أساسيا ـ أقصد اللون الأصفر ـ فى مفهوم **جهان** للضوء ومصادره .. إلا أنه اتجه أخيرا ـ كما كان لابد أن يفعل ـ إلى الاقتصاد الضرورى فى استخدام هذا اللون .. حتى أن حضوره ليزداد عمقا وتأثيرا من خلال هذه الانبثاقات المحسوبة والهينة هنا وهناك ، بأكثر مما امتلكه حين كان البطل اللونى المسيطر ، بل والوحيد تقريبا ، فى مراحل سابقة .. وإن ظل الأصفر حتى الآن يلعب دوره المحورى فى النص التشكيلى كله كملقن ومحدد ونقطة قياس لكل الألوان .

وإذا كانت الخامة المستخدمة واحدة من المعضلات التى حدد منها **جهــان** موقفا مبدئيا ، برفضه المستمر للخامات (النقية) إذا جاز التعبير ، وسعيه اللاعج إلى ابتعاث ملامس خاصة فى عدد من الخامات المركبة ، إلا أن مكتشفاته الملمسية فى هذا الإطار ظلت أحادية القيمة .. بمعنى أنها نجحت فى

أن تخلق ملمسا خاصا حقا لحيزه التشكيلي ، ولافتا ببراعته التقنية ، ولكن هذا المكتسب التقني لم يندمج في إطار الرؤية التشكيلية إلا مؤخرا .. ومن ثم فقد ظل ولأمد طويل أقرب إلى روح الإبهار المسرحي .. منه إلى روح التكوين المندغم في السياق العضوي والكلي للتشكيل .. وهي المسافة التي قطعها **چهان** باقتدار في (**كهفياته**) فلم تعد الملامس مجرد حلية خارجية ، ولم تعد منبتة الصلة بمنطق بناء الحيز التشكيلي العام .

مشكلة أخرى تغلب عليها **عمر چهان** أخيرا .. وهي ذلك الانشداد الأرضي بقانون الجاذبية لعناصره البنائية والشكلية ، فدائما ماكنا نشعر بهذا الشد لأشكاله نحو خط الأرض .. وقد حاول الفنان الانفلات من هذا الأسر الميكانيكي بافتعال لهذه الإشكالية - في مرحلة الطيور والأهلة مثلا - إذ تصور أن التفاته إلى الطيور السابحة في فضائها اللامحدود سيحرره من قيد الجاذبية التي رتبت عددا من الحلول الهندسية (المعمولة) أو المصنوعة أو المفتعلة ولكنه ينجح في معرضه الأخير في حل هذه المعضلة دون الحاجة إلى مساندات خارجية برغم اتكائه الشكلي على شخوص أرضية - حيوانية وإنسانية - في الأساس.. وربما ساعده على هذا النجاح تأكيده لعنصر قديم مترسب في الذاكرة البصرية الطفولية التي كثيرا ما ابتعثت كنوزا من الأشكال من خلال تأملات طويلة ومضنية لتشكلات السحاب وتكوناته .. فهاهي (**كهفياته**) تسبح في هذه الغلالات الغائمة البيضاء لتحطم في ضربة واحدة الجاذبية الثقيلة والهندسة العقيمة والمنظور التقليدي الذي نشعر أن التخلص من وطأته لم يكن نتيجة لوعي مسبق لدى الفنان ، بقدر ما كان نتيجة مترتبة على المعاركة العنيدة للسطح . وهاهي أخيرا .. الأبعاد التي ظلت في حالة خصام في مسيرة الفنان .. مستوى الخشونة أو الملامس.. ومستوى اللون .. ومستوى الخط .. تتدامج وتتكافأ في حل مشكلات الحيز .. الذي لم يعد فراغا مرعبا على الفنان الإجهاز عليه ووضعه في حالة (ملاء) أرابيسكي مفتعل (وهو جوهريا وجه آخر للفراغ الباذخ) وإنما أصبح الفراغ عنصرا من عناصر امتلاء الحيز بالشكل .. عنصرا تشكيلياً يلعب دوره مع بقية العناصر الفاعلة في معمار اللوحة .

وعند نقطة (معمار اللوحة) هذه .. أتصور أن أحد المشاكل الكبرى التي كانت - ولاتزال - تواجه الفنان **عمر چهان** .. وجود تلك البؤرة البنائية المركزية - تقريبا في وسط اللوحة - والتي تشد إليها بشكل أو بآخر مختلف مفردات اللوحة الأخرى .. بما قد يصنعه هذا الحل اللا إرادي في سيمترية فادحة ولعل في لجوء الفنان في (**كهفياته**) إلى المجاورة الجامعة لأربع لوحات صغيرة أنجز كل منها على انفراد أصلا .. محاولة ما لحل هذا المشكل البنائي الجوهري وإن احتوت اللوحات المفردة - وخصوصاً لوحتيه الكبيرتين اللتين تصدرتا المعرض - على حل ممتاز لهذا المشكل في معمار لوحاته .



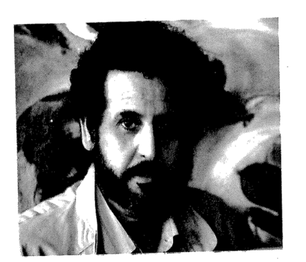
أما عن تشخيصه التجريدى ، أو تجريده التشخيصى .. وهذه الانحرافات فى شكل الإنسان .. وتلك التى تجمع بين بدن الإنسان والحيوان والثور والحصان وربما الصقر ، ودلالاتها الأسطورية أو الميتافيزيقية .. أو إشاراتها إلى مأزق الإنسان المعاصر .. أو ..أو .. إلى آخر هذا الإحالات الشعرية أو الاستحلابات الأدبية .. فهذه مناطق مفتوحة للمتلقى يستخرج منها ما يشاء .. ويظل السؤال مشرعا حول « جدوى الكتابة .. والكلام مهما توازى مع اللوحة وأفشى بعض أسرارها ، يظل فى مثل هذه الحالة مجحفا وعاجزا » كما يقول الفنان نفسه .

وكل ما يعنينى فى هذه الخاتمة تأكيده ، هو تلك الجزئية (الجوهرية) الخاصة بالمعمار ، والتى يبدو الفنان على وعى حاد بها وحول ضرورة وحتمية :

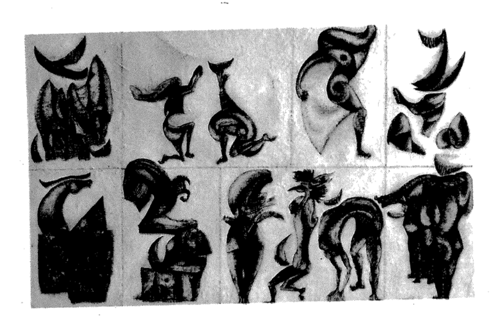
« تحول عمله الفنى من لغز البدن إلى أمثولة البنيان »

وأتصور أن هذا هو الرهان الكبير (والحتمى) للفنان فى خطوته القادمة التى نرجو له فيها كل التوفيق .. وهو لذلك أهل وله كفء .

وأخيرا .. تحية واجبة **لعمر جهان** ، هذا الفنان الأصيل المجيد والأمين مع نفسه ومع بحثه عن خصوصيته - التى لا شك فيها - فى خريطة تشكيلنا المعاصر .



کهفیات عمر چهان

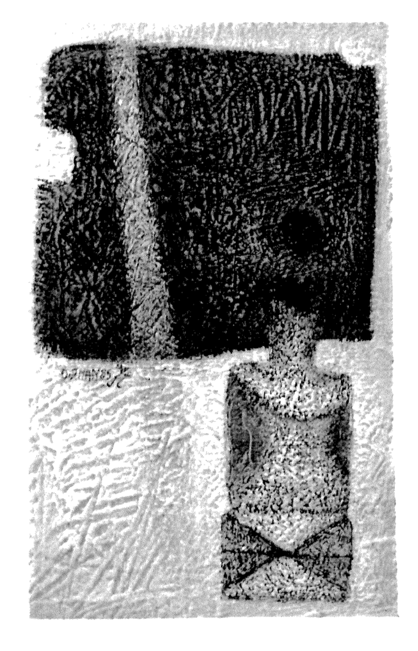


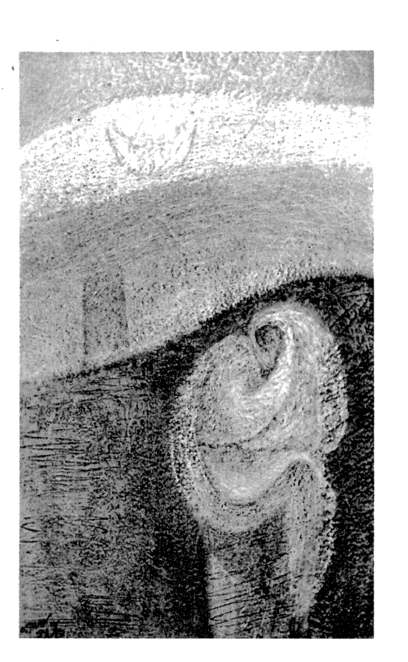


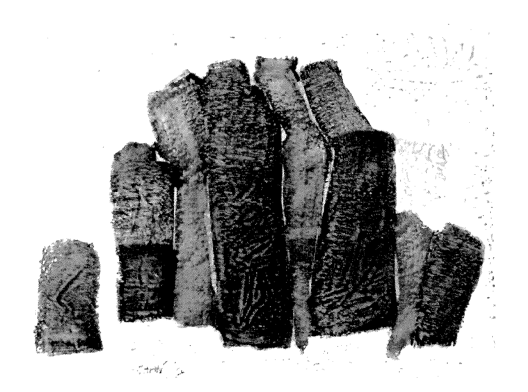




















سلوى النعيمى (*)

البطن



الغرفة معتمةٌ. عيناى مفتوحتان. وقعُ خطواتٍ مقتربةٍ بحذر. ينفتحُ الباب. «دعيها نائمة» صوتُ أمى. «أطمئن عليها» وشوشةُ أختى. لا أتحركُ. عيناى مفتوحتان على العتمة.

غرفته كانت مضيئةً برغم الستائرِ التى تغطى النافذةَ العريضةَ. ضوءُ النهارِ يجتازها بحبورٍ ليسقطَ علىَّ «ابقى هكذا على ظهرك. لا تتحركى» أعادَ. أحاولُ ألاَّ. أحاولُ أن أبقى متمددةً مفتوحةَ العينين والجرح. فىَّ نبتةٌ رفيعةٌ كعودٍ أضمُّ ساقىَّ عليها بحرصِ البخيل.

قال «لم لا نحتفظُ به؟» قال الجملةَ التى عليه أن يقولَها (أو يظنُ أنَّ عليه أنْ). قالها بسرعةٍ وكأنه يرميها فى وجهى متخلصاً منها (أنا التى أمضى أيامى فى الكلام مع نفسى كنتُ قدً قلتُها لى منذ البداية. تحاورنا طويلاً وترددنا طويلاً، الكرةُ الآنَ فى ملعبى. كلماتى لى وحدى وأحلامى ولحظاتُ زعزعتى. جاء جوابى الذى كان ينتظره (أو أظن أنه كان). تابعنا السيرَ فى الشارع المشجر، تحت شمس دمشق، وكأننا عاشقان، نخطط للعمليةِ المقبلة.

* كاتبة سورية مقيمة فى باريس

كانت الغرفةُ مضيئةً وكنت وحدى. قال «سأذهب لشراء بعضِ الطعام. أنت جائعة» لم أكنْ. يريد أن يأكلَ أو يريدُ أن يتخففَ من وطءِ هذا الذى نحمله معاً. قال متضاحكاً «لن أتأخرَ. لا تخافى». «لستُ خائفةً. لن يذبحنى أخى» أجبتُ متضاحكة أنا أيضاً. أغلقَ الباب وهو ينظر إلىَّ. لم أكن خائفةً. بالأمس لم أكن خائفةً. كانَ كلُّ شيءٍ يحدثُ وكأنه لأخرى. أنا كنتُ نائمةً وصحوتُ على دمى.

هى لم تصحُ على دمها. ذبحوها وهى نائمة. فى العام الماضى رحلَ إلى المدينة البعيدة فجأة. عندما عادَ كان مكفهراً. ما الحكاية؟ كان عليه أن يجدَ محامياً جيداً للدفاع عن أحد أقاربه. ماذا فعَل؟ «قتل أخته» كدتُ أقفز من فوق مقعدى. مكرهاً كان عليه أنْ يقصَّ علىَّ كلَّ شىء. أسئلتى العنيدة لم ترحمْ أىَّ تفصيلٍ صغيرٍ. فى ساعات وحدتى كنتُ أحاولُ أن أتخيلها: صبيةٌ بدويةٌ منفوخةُ البطن، سكينٌ ودمٌ حار طالعٌ كالنوافير، صراخٌ وبكاءٌ وشهقاتٌ. سألتُه «ما اسمها» قال «لا أعرف اسمها. أعرف اسم عائلتها فقط» أنا كنتُ أسميها وأراها وأخبئها فى قلبِ حكاياتى السرية.

أزاحتْ أمى قلقَ أبى «نزيفٌ بسيطٌ. ليستْ بحاجةٍ إلى طبيب. لننتظر الصباح» أمى القادرةُ على كلِّ شىءٍ مددتْنى على السرير ورفعتْ ساقىَ عالياً. جرعتْنى كؤوسَ ماءٍ مالح. وضعتْ لى وسادةً قطنيةً تمتصُّ الدم وبقيتْ إلى جانبى تتحركُ على إيقاعِ تغييرها. هل فهمتْ؟ لم تقلْ شيئاً. بين الصحو والغفو كنتُ واثقةً أنى سأبقى متدرعةً ببراءةِ الكذب.

قال: «صديقى الطبيب شرح لى أن هناك طريقةً أخرى أقلَّ خطراً ولكنها ليست مضمونة النتيجة. المهم أنه يستطيعُ تنفيذها بنفسه. نبتةٌ صغيرةٌ تنتفخُ بالرطوبة وتحرضُ آليةَ الـ...» فتحتُ ساقىَّ وانزرعَ العودُ الرفيعُ. سأرويه ساعاتٍ إلى أن ينفتحَ ويطردَ المشكلةَ البادئةَ فى التكون. هو إلى جانبى يراقبُ محاولاتِ الطبيب. «جربتُها مرات ولم تنجحْ أبداً» يرددُ الأخرقُ وكأنه يريدُ أن يطمئننى. لوكنتُ فى حالتى العادية لانفجرتُ ضاحكةً. رسمتُ ابتسامتى الساخرة وهو ينظر إلىَّ متفهماً (أو متظاهراً).

بالأمس، عندما خرجتُ من بيته ما كان هناك قلبٌ صغيرٌ ينبضُ بينَ ساقيَّ برعونةٍ بل نبتةٌ كعودٍ رفيعٍ مزروعةٌ كي ترتوي برطوبتي. كانتْ فيَّ ربما، آخرَ الليل، عندما مددتُ يدي وتلمستُ دمي «فعلها الغبي. نجحتْ هذه المرة» هل تنفستُ بارتياح؟ أعرفُ أني كنت خائفة عندما فتحتُ ساقيَّ في المرحاض. مددتُ يدي فامتلأتْ. أعدتُّها إليَّ بفضول متحريةً تلكَ الخثراتِ القاتمةَ. الدمُ ساخنٌ أحمرُ. الدمُ يختلطُ بالماء الجاري ويتحول نهراً مزهر اللون «سيفرغ دمي في هذا المرحاض...».

قلت لأختي في لحظة صحو «اسمعي. إذا حدث لي شيءٌ ستتصلين به» قالت مشاكسةً «لماذا؟» يبدو أنها أشفقتْ عليَّ فتابعت «لا تخافي. سأفعل. نامي أنت» هو أيضاً قال لي «حاولي أن تنامي. الأمرُ يتطلب ساعات» هززْت رأسي وابتسمتُ. بقيتْ عينايَ مفتوحتين على الضوءِ الراكضِ إليَّ وعلى النبتةِ التي تحاول الانتفاخ بين ساقي.

قال «صديقي يعرفُ قابلةً تعملُ معه في المستشفى. تقومُ بعملياتٍ كهذه في بيتها. ستذهبين إليها غداً، الساعة الثالثة. هذا هو عنوانها» لم أمدَّ يدي لا لتقاطِ الورقةِ المطوية «وحدي؟» سألته. هز برأسه «نعم» هززتُ برأسي في الاتجاه المعاكس «لا». بدأ الانتقام. لا أعرفُ متى بدأت أحبه ولكنني أعرفُ الآن أني بدأت في الإنتقام منه. عليه أن يكون إلى جانبي وأن يرى بعينيه «إزالة آثار العدوان». سيكون أسهلَ عليَّ أن أتخلصِ منه (منهما؟) إذا رأيتهُ ينظرُ إليَّ وأنا أموت.

أحبه؟ ربما. يحبني؟ لا أعرف. ما كان هذا يعنيني ولم أسأله يوماً. نلتقي. نثرثرُ. نضحكُ. أقول لأمي إنني ذاهبةٌ لأدرسَ عند صديقتي وأتسللْ إلى بيته البعيد. أخرجُ من عنده وقد نبتَ لي قلبٌ صغيرٌ بين ساقي ينبضُ برعونةٍ كقلبي الآخر. أكتبُ له رسائل لعينةً وأقرأ رسائله الأكثرَ لعنةً. أحبه؟ ربما. ولكنَّ أحلاميَ كانت مسكونةً بي وحدي، بأيامي القادمة، ولا تتسعُ لآخرَ. حتى هو؟

الغرفةُ معتمةٌ. وشوشاتُ أمي وأختي. عيناي مفتوحتان أبداً وأعيد. ما الذي يركلني كي أهربَ من مصيرٍ كمصيرهما؟ لا أعرف ما أريد ولكنني أعرف ما لا أريد. مشروعُ السنوات الخمس الذي تعيشه أختي: أن تتزوج وأن تنجب أطفالاً. هل سأقول لها إنني

حققت نصفَ مشاريعها بادئةً بالنهايات؟ بالأمس كنتُ مشروعَ أمٍ ولكنني لستُ مشروعَ زوجة. ماذا سأقولُ لها عندما ستسعى إليَّ غداً بتواطؤ؟ لو جاء الطبيبُ لا نفجرت الفضيحةُ قنبلةً عنقودية. هل كانوا سيسألونني عن اسم شريكي فى الجريمة وهل كنتُ سأعترف بجبنٍ؟ أبى لن يذبحنى وأمى لن تولول وأختى لن تصرخ. المهم هو وأد الفضيحة. سيبتلعون السرَّ كالأفعى تبتلع عصفوراً. أدركنى الصباحُ ولم يأتِ الطبيبُ. أدركنى الصباح ولم أمتْ وحكايتى ستموتُ معى.

أدركنى الصباحُ ولم أمتْ. عيناى مفتوحتان وأعصابى كلُّها مركزةٌ على نقاطِ دمى التى تنزُّ بهدوء متعقل. أتابعُ مسراها ومجراها إلى مصبها فى تلك الوسادةِ القطنية الصغيرة بين ساقيَّ. هذا دمى أنا. دمنا راح فى المرحاض وغاص فى مجارى المدينة. أين تصبُّ مجارى المدينة؟ لن أسدُّ أنفى. ليس الأمرُ مقرفًا إلى هذا الحد. انضممتُ إلى مَنْ سَبَق. كان أهلُ مدينتنا يحكون حكاياتٍ عن الطالبات اللواتى يجهضن فى مراحيض الجامعة. أبى كان يعيدُ علينا، فى طفولتى، حكايةَ الزعيم السياسى الذى ماتَ تحت التعذيب فوضعوه فى حوضِ الحمام وذوبوه بالأسيد. ما كان عليهم إلا أن يفتحوا البالوعة كى يتسربَ إلى المجارى. لابد أن هناك حكايات كثيرة أجهلُها تنتهى فى مجارى مدينتنا كحكايتى أنا. حكايتُنا معاً. دمنا معاً كان بالأمس. اليوم هذا دمى أنا. لن ألعقه فضولاً كما فعلتُ طفلةً عندما جرح إصبعى. هذا دمى؟ أمد يدى وقبل أن تسقط القطراتُ على القطن سأتلقفها بإصبعى وأكتب بها اسمى على جبينى. قد أكتبُ أيضاً أرقاماً تؤرخُ لهذا اليوم التاريخى. متعبةٌ أنا. لن أمدَّ يدى ولن أخطَّ حروفاً ولاأرقاماً. يدى غسلتُها بالأمسِ وعادتْ بيضاءَ من غير سوء. نبتةٌ صغيرةٌ كعود تنتفخُ حتى يسيلَ الدم. يحررنى ويحررك. لنحتفلْ معاً بعيد استقلالنا. أريدُ أن أضحكَ عالياً ولكننى متعبة. ما أفضل طريقة للانتقام: أن أهربَ منه أم أن أبقى معه؟ طبقُ الانتقام يؤكلُ بارداً. أريدُ أن أضحكَ ولكننى عاجزةٌ حتى عن البكاء. «صحوتِ» تسأل أختى. «كيف أنتِ؟» تتلهف أمى. هل أسألُ أين يصبُّ بطنُ مدينتنا؟

ديسمبر ٩٢

محمد سليمان

حفـــريات

هل تبدو من شباك المطبخ أبهى

القهوة فى الفنجانِ

ورأس نهار فوق الحَبْلِ

بياضُ الشارب يُعْشى

كفتاة فى العشرينَ

بعيداً

كاكيّون وراء مكاتب ينتصرونَ

وسمّاكون بصنارات ٍينتظرون أمام المقهى

هل سيشد شريطاً من أوّلهِ؟

يعبر باب الخلق إلى السيدةِ

ومنها لبداياتٍ

أم سيفضّ فضاء بذراعيهِ

يغافل آليين ويجثو

كرفاعيٍّ..

ليلُمّ زلازل تلهو تحت الدورِ

مليجيون سيقترحون السِّجَةَ

يعترفون بدينٍ لسَمَرْقَنْدَ

مليجيون سيقتصّون العين بعين

والبيضاء بسمراواتٍ

وجه الغائب فى الحصّالةِ يربو

أهى الشيخوخةُ

أن نكتفى بما فى الدرْجِ

نُقَلِّمَ شجراً فى الدولابِ

وأن ننْشغل بعَدٍّ ضروسٍ

يعرف أن قطار المرْجِ يصب شيوخا فى الميدانِ

وأن النيل يُغالِط فى الحاراتِ

يحط اللقمة فوق العين ويحْلفُ

ثم يشبّ

ليصعد شجراً أقصر من قامته.

- ٢ -

بعلب ملّونَه

وبائع يتسلى بعَدِّ أسنانه

كان عليه أن يشق طريقا إلى مليج

هو الذى احتفى بقوة الضعف

وظل صامدا كمقلاه

هل الماء لم يزل قادراً على صعود السلم؟

....

كان عليه أن يقعد فى الدكان عشرين سنة

ليعين امرأة بمعْقود السُّكّر

وطفلا على التبّول خارج السرير

وكان عليه أن يصحب شيخاً إلى باب بستانه

وأن يبيع النوفالجين حبّة حبه

كى لا يصير كحاملى النعوش.

- ٣ -

هذا هو الأب الذى أورثه الشاربَ

والمقهى

ولعبة الورق

شبَاكه فى الماء مازالت

والحوت فى الميدان

سوف يلعب الورق

يغلب طيبِّين انقرضوا كسُكّر الأقماعِ

مرّة بولدٍ

ومرة بالبِنْتِ

ثم يشعل السيجارة التى ابتلّتْ

ويسحب الذين سافروا فى الماء موشومين

أو مُخَرّمين

لم تزل أسنانُه فى فمهِ

ولم يزل يُلاكم الهواءَ

هل يجىء الخان فوق مهره الذى لا يأكل الحلْفا؟

أم تغلب البحيرةُ التى من مرق الدجاجِ

ربما مليح لم تعد أنثى

– كان الصواب دائما فى صفِّها لأنها أمٌّ

قميصها يلُفّ قاراتٍ

وربما أراد أن يكون صياداً

يُغطِّسُ الشباك فى العيون مرة واحدةً

ليمنح الكلاب ما يصيدُ

هل يقوم من فراشه فى الصبح لامعاً كشفرةٍ؟

– ٤ –

لا التى فرّ منها ولا الملكه

سيجرب أن يستريح إذن

يُعِدّ مراوحَ للصيف من بَجَعٍ

ويعُدّ الشروخَ

يخبِّىء بيضاء ناعمةً

ويصُدّ بسوْر من البقْسِ

أو يتحسس قوسا ككِتْف الفتاةِ

ويخطو بمريلةٍ

وحذاء خفيفٍ

ليضْبِطَ حَبْلين فى الحلْقِ

يعرف أن المكان دمٌ

والقنابل ليست كحَبِّ العزيزِ

ويعرف أن التى صاحبته إلى جدول الضربِ

غيرُ التى تتسلّى بخنق الإوزِّ

لماذا يحِنّ إلى البر حوتُ

ويَنْدقّ صيّاده فى المحيطِ

سيترك حرفا على رُكْبةٍ

ليصُبّ قليلا من الزيت لا مرأةٍ

لم تزُرْهُ.. سوى مرّتينِ

وفى المرتين اختفتْ

حين هَيّأ شاربَهُ

واستعار قميصاً يلائم سرب عصافيرَ

«فيروزُ» كانت تُغَنّى

و«شادى» على التلِّ

يُفْرِغُ حَصّالةً ليطيرَ

سيكتبُ سطراً

ويعلن حرباً على الموتِ

سطراً

ويرمى أصابعه فى الهواءِ

وسطراً

ويقفز خلف القطاراتِ

مزدحما بمكانٍ أُبيدَ

وسطراً

ويلتفّ بالصمتِ

يمنح بيضاء صورتَه

مصطفى أبو النصر

الزائر



سيكون كل شيء مُعدّاً ؛ بعد لحظة ، بعد أيام ، أو بعد سنين . لا أدرى ، ولا أحد يدرى . شيء متوقع ولا مفرّ منه . أنتظره دائماً ، لا يكاد يبرح مخيلتى . أمضتنى هذه الفكرة . لا تفتأ تنخر فى رأسى. كثيراً ما أحاول أن أستبعدها ، فأشغل نفسى بتوافه الأمور ، ولكنها تقف حائلاً بينى وبين الناس جميعاً . أشعر بوحدة تحبسنى فيما يشبه القُمقُم . أجاهد فى أن أخرج منه ، غير أن محاولاتى كلها تضيع سدى . هذه الحال لا يمكن أن تدوم . فى الماضى ، كنت أحاول النسيان بالذهاب إلى الأماكن الصاخبة ، فأندمج فى الغناء والرقص ، غير أن ذلك لم يجدِ شيئاً ، فما إن أغادر المكان ؛ حتى أجدنى وجهاً لوجه أمامه . يدور بينى وبينه حديث طويل ، غالباً ما يستغرق الليل كله . فى الصباح أذهب إلى عملى ، حيث لا عمل فى الحقيقة ؛ وإنما هى جِلسة متجمدة ، خلف مكتب خشبى قديم ، وأوراق تأتى وأوراق تروح ولا فائدة من ذلك كله . القاعة تضج بالأحاديث ؛ كلمات تتناثر هنا وهناك ، ولا معنى لأى شيء . أحاول أن أشترك معهم ، فأتدخل بلا استئذان ، ولكن ما يلبث أن يبوخ الكلام فيتقطع، ثم يسود الصمت ساعة الظهيرة ، وقد أُنهكت القوى ، وخمدت الأنفاس . لا شيء جديد على الإطلاق ، وأية محاولة للتغيير ، قد تؤدى إلى عكس المقصود .

في الطريق إلى القُمقُم ، تبدأ الرحلة المعهودة : الجهاد في سبيل لا شيء . وحينما أنجح في اجتياز تلك العقبات ، أصطدم بوحدتي ، فأكلم الجدران وقطع الأثاث . وقد يحدث أن أسمع طرقات على الباب، لا يستمر ذلك طويلاً ؛ إذ أهرع فأفتح الباب ، فأجده واقفاً وعلى وجهه ابتسامة ، ابتسامة عريضة تكشف عن أسنان بيضاء لامعة . لقد رأيته من قبل ، في مناسبات عدة : في كل مرة أحاول أن أبتعد عنه، أن أختفي من أمامه ، ولكنه يعرف قصدي ، فيظل يلاحقني حتى يأخذ بخناقي ، ويجبرني على أن نتحاور ، وابتسامته لا تني تتسع وتتسع حتى أظن أنه سيلتهمني ، فأنتهزها فرصة وأولي هارباً .

ها هو الآن ، يقف عند عتبة بابي . ما إن وقع بصري عليه ، حتى أحسست كأن أحداً قد ضربني بمطرقة على رأسي . لم أتحرك ، ولم أتنح عن فتحة الباب . كنت أريد بذلك ، أن يفهم أنني لا أرحب به ، غير أن ابتسامته لم تختفِ ، وإنما ازدادت اتساعاً ، فتذكرت صورته السابقة ، فما كان مني إلاّ أن حاولت أن أصفق الباب في وجهه ، ولكنه كان أسرع مني ، ربما يكون قد أدرك ما جال بخاطري ، فامتدت يده ؛ يده القوية الكبيرة ، وأمسك بمصراع الباب وحال دون غلقه . تنحيت مستسلماً ، وبدأ يخطو إلى الداخل . فكرت في أن أترك الباب مفتوحاً ؛ حتى إذا ما حاول أن يمسك بي ، فررت هارباً ، إلاّ أنه كان قد أغلقه وأحكم رتاجه . وقفت ساكناً ، ظلت هذه الفترة دهراً من الزمن ، أو خيِّل إليّ ذلك . تذكرت صوته المبحوح الأجش ، وهل مازال على عهدي به ؟ . تلاشت ابتسامته ، وامّحت معالم وجهه في ومضة ، ثم عادت تتضح شيئاً فشيئاً وكأنه قد وضع على وجهه قناعاً من الجبس . ثم بدأ يتكلم ، ما إن سمعت الكلمة الأولى حتى أدركت أن تغييراً قد أعترى صوته . ذهبت الخشونة حيث لا أعلم ، وخرجت الألفاظ هادئة ، رقيقة ، ملساء ، تنزلق من لسانه في يُسر ، وكأنها الهمس . ربما لم أصدق ما أسمع ، ولكني كنت مضطراً أن أقبل الأمر الواقع . أراد أن يأسرني بطريقة أخرى . في المرات السابقة كنت أهرب خوفاً وهلعاً . الآن لا حيلة لي .

لابد أن أقابل رقته بمثلها ، فحاولت أن أغير من نبرات صوتي بحيث لا تشي بما في أعماقي ، غير أنه لم يأبه بذلك . تجاهلني تماماً ، وراح يذرع أرجاء الصالة ، متوقفاً بين لحظة وأخرى ، وملتفتاً إليّ ، وهو يرمقني بعينين غائرتين ، وكأنهما فوهتا بندقية . كنت قد تقهقرت حتى التصقت بالجدار . من المؤكد أنه أدرك ما انتابني ، ومن المؤكد ـ أيضاً ـ أنه حاول أن يخفف عني وطأة وجوده ، إذ لمحت على

شفتيه ظل ابتسامة طفيفة ، حيث إننى لم أر أسنانه ، مجرد حركة تكاد تكون غير مرئية على الشفتين . بلعث ريقى ، وبدأت أتنفس ، وتجرأت فدعوته للجلوس ، غير أنه قابل دعوتى بلا مبالاة . تأملنى لحظة صامتاً ، ثم استدار واتجه نحو ساعة الحائط ، ورفع رأسه ، وأخذ يتأمل بندولها وهو يتأرجح يميناً وشمالاً ، مستمعاً ـ فى إصغاء ـ إلى حركته الرتيبة التى تصدر عنه . كان السكون قد أحكم نطاقه حولنا . أنا نفسى بدأت أنصت . لم أسمع هذا الصوت من قبل ، ولا أذكر أننى عُنيت بأن أسمعه . الآن ، يخترق أذنى ، وتعجبت كيف أننى لم أنتبه إليه من قبل تلك هى الفرصة الوحيدة المتاحة لى ، يولينى ظهره ، إذا لم أستطع أن أقتنصها ، فلن تُتاح لى فرصة مثلها بعد ذلك أبداً . وضعت يدى فى جيبى لأبحث عن شىء ما ، شىء ما لا أعرفه ولا أدرك كُنهه ، ومع ذلك فقد ظلت أصابعى تغوص فى بحث مستمر ، ومحاولة للعثور على هذا الشىء . فى النهاية ، تأكد لى أنه لا يوجد شىء فى جيبى على الإطلاق . فى مكان آخر قد أجده ، وبدأت عيناى تدور وتدور ، كل ما وقع عليه بصرى لا يصلح . فجأة لمعت الفكرة أمامى كنصل السكين . نعم ، هو السكين . هناك ، فى المطبخ . إذا كان قد اقتحم علىّ شقتى ، فلا خلاص منه إلاّ بها . حين تمثلت فى رأسى الصورة ، كان كل ما حولى قد تلاشى تماماً ، حتى هو لم يعد له وجود . وبدأت أخطو متجهاً نحو المطبخ على أطراف أصابعى ، ولكن ما إن خطوت خطوة واحدة ، حتى كان قد استدار ، وواجهنى تماماً . التقت عيوننا . تسمرت فى مكانى . وفى محاولة لخداعه ، فقد اجتهدت فى أن أبتسم ، غير أن عضلات وجهى لم تطاوعنى . لاشك أن ملامحى كانت تشى بما فى رأسى . خطا نحوى فى تُؤدة ، فلمْ أسمع وقع قدميه ؛ حتى إذا ما صار على مقربة منى ، توقف ، وسألنى بصوته المبحوح إنْ كنت ما أزال خائفاً ، ولماذا ؟ جفَّ ريقى ، وشعرت بلسانى متخشباً ، فلم أستطع أن أنطق . سادت فترة صمت ، فى أثنائها كان كل منا ينظر إلى الآخر ، وفى الوقت نفسه ، أخذ صوت حركة البندول يعلو ويعلو مدوياً فى أذنىْ وكأن أحداً يغرز مسامير حامية فى رأسى . كدت فى هذه اللحظة أن أصرخ ، أو ربما خُيل إلىّ ذلك ، ولكن يبدو أننى لم أستطع ، لماذا ؟ لا أدرى ! كان قد خلع القناع ، فبدت أسنانه لامعة . تراخت أعضائى ، وشعرت كما لو أنها قد أخذت تنفصل عنى عضواً عضواً . جاهدت فى أن أبدو متماسكاً . تراجعت ملتصقاً بالجدار ، وفكرت فى أن أجيبه . فتحت فمى دون أن أقول شيئاً . ظل فمى مفتوحاً ، اقترب منى أكثر ، وكانت ابتسامته مازالت

واضحة ، وانحنى قليلاً ، ونظر إلى داخل فمى . ثم ابتعد قليلاً وهو يقول لى إن أسنانى كلها تالفة ، نخرها السوس ، ولم تعد صالحة . تذكرت ـ فى هذه اللحظة ـ الآلام التى كنت أشعر بها حينما آكل قطعة من الحلوى . ظل يرمقنى وفي عينيه لمعة تبهرني . عاودتنى الرغبة في أن أسأله ما إذا كان سيظل هنا ، أم أنه سيغادر ؟ لماذا جاءنى أنا بالذات ، ما علاقته بى ؟ لسانى لم يطاوعنى . ظللت محملقاً فيه دون أن أقول شيئاً . « ما الذى يخيفك ، وممن ؟ » قال هذا السؤال ، ثم جذب كرسياً وقربه منى وهو يأمرنى بالجلوس . ترددت ، أو ربما لم أستطع أن أتحرك . أمسكنى من كتفى وأجلسنى وهو يقول : « أظنك تستطيع الآن أن تستريح . تبدو متعباً . لاشك أن عملك هو السبب . لماذا لم تتركه ؟ لِمَ لَمْ تبحث عن عمل آخر ؟ الدنيا واسعة ، وكان يمكنك أن تجد عملاً أفضل » . بدا لى صوته أليفاً ، تخللته نبرة حانية لم أعهدها فيه . تلاحمت أعضائى ، وانتظمت أنفاسى ، فبدأت أشعر بشىء من الانتعاش ، إلاّ أننى كنت ما أزال فى حالة غير عادية ، ثمة قلق داخلى يتآكلنى : لا تفتأ الأسئلة تراوحنى : من هذا ؟ ماذا يريد ؟ لماذا لا يرحل ؟ . ربما يكون قد قرأ أفكارى ، إذ ما لبث أن قال : « أنت فيما يبدو لا تتذكرنى . خانتك ذاكرتك . جئتك وأنت صغير ، كم من مرة كنت ألاعبك . آخذك بين ذراعى ، وأرفعك عالياً ، ثم أتركك تهوى . كنت تبكى وتصرخ ، غير أن ذلك لم يكن يعنينى ، فأتركك ملقى على الأرض ، وأمضى . حقيقة ، كنت أشعر بالندم ، ولكن ما الذى كنت أستطيع أن أفعله غير ذلك ؟ لم تغب صورتك عنى قط ، دائماً فى ذاكرتى ، أراك أمامى فى كل وقت ، ولكن انشغالى بأمور أخرى ، هو الذى كان يحول دون مجيئى إليك . هأنذا قد جئتك ، أفكر فى أن أصطحبك معى ، ومن يدرى ؟ فقد أعثر لك على عمل آخر غير الذى تعانى منه » .

دقت الساعة خمس دقات بطيئة رتيبة ، بين كل دقة وأخرى صدى الرنين . حولت بصرى عنه ، ورحت أحملق فى الساعة ، ظلت عيناى معلقتين بعقاربها ، وقد خيِّل إلىّ أننى فقدت القدرة على إدراك معنى الوقت ، كما انطمست لدىّ معالم الزمن . ما الذى كانت تعنيه الخامسة أو السادسة ، أو أية ساعة من نهار أو ليل ؟ . كان وجوده قد صار قدراً لا حيلة لى فيه ، وهل كان فى مقدورى أن أنفذ ما جال بخاطرى فى لحظة سابقة ؟ وسمعته يقول فى صوت رقيق ناعم : « لماذا تنظر إلى الساعة ؟ لقد قرب الوقت ، ولكن لم يحن بعد . أنا معك فالوقت يمضى بطيئاً كسلحفاة مريضة » . كنت ما أزال جالساً

على الكرسيّ ، وكان هو قد ابتعد قليلاً . قال : « أنا منتظر ، لم يبق إلاّ القليل لنخرج » . سألته : « إلى أين ؟ » قال : « ستعرف كل شيء في حينه » . ثم رفع عينيه ونظر إلى الساعة . « اقترب الوقت ، هيا قم معي » . اقترب مني وساعدني على الوقوف . « لا يجوز أن تخرج بهذه البدلة القديمة ، سأساعدك في ارتداء بدلتك الجديدة ، أنت تعرفها طبعاً ، تلك التي ... » سار بي حتى غرفة النوم ، وأجلسني على السرير ، واتجه نحو الدولاب ففتحه وأخرج بدلتي السوداء .. (كنت قد اشتريتها على أمل أن أتزوج ، فأرتديها ليلة الزفاف) أمسك البدلة وأخذ يتأملها فترة ، ثم قال : « أظن لم يعد لها ضرورة ، سترتديها الآن » . ثم وضعها بجانبي على السرير ، وأخذ يساعدني في خلع البدلة ، وحين تم ذلك ، قال : « اخلع القميص أيضاً ، يجب أن ترتدي قميصاً نظيفاً » . قال ذلك ثم اتجه نحو الدولاب ، وفتح الدرج الذي به القمصان ، وأخرج قميصاً أبيض نظيفاً ، وفك أزراره ، ثم اقترب مني وألبسني إياه ، ثم اتجه مرة أخرى نحو الدولاب ، وفتح درجاً آخر به الجوارب ، وراح يقلبها حتى عثر على جورب أسود ، أخذه ثم أغلق الدرج في دفعة قوية ، وانحنى وأمسك بحذائي الأسود الموضوع تحت الدولاب ، ثم راح يقلبه في يده ، قربه من أنفه وشم داخله ، أبعده ، وبدا التقزز على ملامحه . نظر إليّ متسائلاً : « طبعاً ليس لديك سواه ؟! لم أجبه ، كنت فقط انظر إليه . هزّ رأسه ، وألقى به أمامي على الأرض .. اقترب مني وجذبني في حدة ، أوقفني ، ثم أخذ البنطلون وطلب مني أن أمسكه من كتفيه ، ثم ألبسني إياه . عاد فأمرني بالجلوس ، وركع أمامي ، وألبسني الجورب والحذاء ، ثم أوقفني ثانية ، وحذرني من أن أجلس ، ثم اتجه نحو الدولاب ، وجاء برباط العنق الأسود ، (كنت قد اشتريته حينما مات أبي) وطوقني به . وابتعد قليلاً وراح يتأملني ، هزّ رأسه في رضا ، ثم ألبسني الجاكتة ، وأمسكني من يدي ، وقادني خارج الشقة ، وأغلق الباب . تذكرت ـ في هذه اللحظة ـ أنني قد نسيت المفتاح بالداخل . فكرت في أن أنبهه إلى ذلك ، وكيف أنني لن أتمكن من فتح الشقة إلاّ بكسر الباب ، إلاّ أنني لم أنطق ، أدركت أنني ربما .. لن أعود .

لماذا يفسد الزاد؟؟؟

لبيّتهم - رغم لوم الجرح - إذ نادوا

وقلت : علهمو للرشد قد عادوا

نسيت كل حديث عن جهالتهم

وماجنوه من الأوزار ، واعتادوا

القوم قومى - ولو أنى شقيت بهم -

فليس بعد صلاح القوم إسعاد

وليس كالصفح ، يجلو صفحة صدئتْ

وشوّهتها أباطيلٌ وأحقادُ

. . . . . .

فيالشؤم الذى لاقيت عندهمو

ويالبؤس الذى للوهم ينقاد

ويافجيعة يومى ، ياضلال غدى

هل يُرتجى من قِران الموت ميلادُ ؟؟

نكأت جرحا وشيك البرء ، كم سهدت

من أجله ، فى ليالى السقم ، أكباد

. . . . . .

أبصرتهم مثلما خلّفت ساحتهم

أقوالهم فتنة ، والفعل إفسادُ

أكلٌّ تلك الدمى الشوهاء مابرِحتْ

أما لها من كريم القوم أنداد ؟

اليوم - والجهل تستشرى غوائله -

أدركت بعد ، لماذا يفسدُ الزادُ

رجب سعد السيد

بريد حربى



حتى هذه اللحظة ، لا أجدنى واثقا من أننى سأكتب الخطاب . أعرف تماما ما أريد أن أقوله ، ولكن دوافع غير محددة الملامح تجعلنى أتردد .

طلبت رقم البريد الحربى من زوجته ، فرحبت وأعطته لى فى ورقة صغيرة . أردفت قائلة : أرجوك ، لا تعطه لانتصار إذا طلبته منك .. لا أريد أن تتصل بأبيها إلاّ عن طريقى !.

اعتبرت ذلك داخلا فى دائرة شئون بيتها ، فلم أتوقف أمامه كثيرا .

ظلت الورقة تحت زجاج سطح مكتبى عدة أيام ، تطالعنى فى كل مساء حين أجلس للقراءة أو للكتابة ، وتتسبب فى تعطيلى عن أعمالى لبعض الوقت ، حتى أحسم التردد بتأجيل التفكير فى الموضوع .

قبل ظهر اليوم ، اتصلت بى زوجته هاتفيا ، وأبلغتنى بأنه يسأل عنى .. فهو يتصل بها من شرق السعودية بانتظام . قالت له إنها أعطتنى رقم البريد الحربى منذ مدة طويلة . قال لها إن البريد منتظم ، ولم يصله منى أى خطاب . اضطررت إلى أن أسوق بعض المبررات ، مع اعتذارى عن التأخير فى الكتابة إليه .

فى نشرة أخبار المساء المصورة ، كانت الدبابات بالأرقام العربية تجرى فى بحر الرمال . لم أستطع القطع بأنها دبابات لوائه . رأيت أيضا وجوها مختلفة لجنود يعزفون

الموسيقى ويغنون ويرقصون أمام شجرة عيد الميلاد ، فى خيمة تختلف تماما عن خيام الجنود الفقيرة الكئيبة التى عرفتها بعض الوقت قرب قناة السويس . ولم يستوقفنى بين أخبار الصراع غير خبر صغير فى صفحة داخلية من صحيفة هذا الصباح ، عن اهتمام مراكز البحوث فى مصانع الحلوى الأمريكية بإنتاج أنواع جديدة من الشيكولاتة لا تتأثر بحرارة الصحراء !.

أخرجت الورقة من تحت زجاج المكتب . فكرت فى أن أنقل محتوياتها إلى قائمة عناوين الأصدقاء المغتربين . وبعد أن فعلت ، عدت وفكرت في أن ذلك لم يكن ضروريا ، فالقائمة مخصصة للعناوين الدائمة وشبه الدائمة ، ولا أعتقد أن الأمر سيطول . ولكنى لم أحاول شطب العنوان من القائمة .. قلت فى نفسى : من يدرى !.

جاءت زوجتى بالشاى ، وقالت :

ـ ربنا يهديك .. أكتب للرجل .. لا تدعه يظن أن أعز أصدقائه يتخلى عنه فى وقت الشدة! .

وسحبت مظروفا ، وضعته أمامى ، وعادت تستحلفنى أن أكتب : لأن الصداقة شيء والأفكار التى (تملأ مخى) شيء آخر .

تعجبت لتدخلها بهذه الصورة غير المسبوقة ، ولكنى لم أصدها ، بل ابتسمت ، وأمسكت بالقلم ، وكتبت على صفحة الغلاف : بريد حربى ، فى الركن الأعلى إلى اليمين ، وفى الوسط تماماً ، رقم الوحدة ، ورقم المجموعة . وآثرت أن أكتب اسم صديقى كاملا مسبوقاً ـ فقط ـ برتبته العسكرية المركّبة ، ورأيت أنه قد لا يكون من المناسب أن أسبق اسمه ورتبته بكلمات مثل الأخ العزيز أو صديقى الحبيب .

بقيت زوجتى معى فى الغرفة تشرب الشاى . جلست فى مقعد أمام المكتب .

كانت رغبتها فى الثرثرة واضحة .

قالت :

ـ نبيل اعتمر فى الأسبوع الماضى .

أخبرتها صفية - زوجة نبيل - بأنهما كانا ينويان الحج معا .. وها هو قد جاءته الفرصة ليعتمر وحده . طيبت خاطرها ، وقالت لها: إن الأيام قادمة ، وسيكتبها الله لكما مادمتما نويتما الحج . قالت : إن صفية أصبحت أكثر ثباتا ، بعد إن كانت لا تكف عن البكاء فى الأيام الأولى بعد رحيل نبيل إلى السعودية .وحشدت زوجتى كل قدرتها على المناورة لتتلافى غضبى المتوقع ، وهى تمرر إلىّ إشارة إلى بداية اهتمام صفية بسعر الدولار فى السوق السوداء .

استقبلت الإشارة ، ولم أعلق ، فشجعها ذلك على الاسترسال - قالت :

- عندما أخذوا أخى إلى اليمن كادت أمى تموت من الحزن .. ولكنه رجع واشترى نصف بيت!

خرجت عن صمتى ، وقلت : (غيره رجع فى صندوق!)

رفعت ذراعها محتجة ، وقالت :

- يا شيخ .. الأعمار بيد الله !!

احتد صوتى :

- ولكنك تنسين شيئا جوهريا .. وهو أننا نتحدث عن جنود !.. هل تفهمين معنى كلمة جندى ؟!.

وكعادتها ، تراجعت إلى الصمت أمام عنف لهجتى . ولم أكن أقصد الاستمرار فى محاورتها ، بل لعلى كنت أحادث نفسى :

- (وجاءت ٦٧ .. وكان ما كان !) .

عندها ، قامت لتنسحب ، فأشرت إليها أن تجلس . اعتذرت عن حدتى ، وسألتها عن أحوال (إنتصار) .

جاءت (انتصار) إلى الدنيا فى نهاية ٧٣ . اختارت لها أمها الاسم لأن أباها كان مرابطا عند قناة السويس .كنا فى ديسمبر ، وقد أصبحت الأوضاع فى حالة من الاستقرار تسمح بالتصريح له بترك كتيبته والسفر إلى الإسكندرية لاستقبال انتصار .

وكنت أعرف أن انتصار تعيش فى حزن دائم منذ رحيل أبيها إلى السعودية . ولست أدرى كيف يدبر أموره هناك ، ولكنه يكلمها هاتفيا كل يوم تقريبا . وبرغم ذلك ، فهى لاتكاد

تبارح حجرتها فى البيت إلاّ فى الصباح ، حين تخرج إلى المدرسة . أوصانى نبيل ، ونحن نودعه ، بأن أرعى انتصار فى غيابه ، وكان قلقا لأن الأحداث المتلاحقة واكبت استعداد ابنته الوحيدة لامتحان الثانوية العامة . وكانت انتصار منهارة تماما فى آخر لقاء بأبيها قبل سفره . طمأنته ، آملا أن يخف الحزن مع الأيام ، ولكن البنت تذبل ، ولا تلتفت لدروسها، وأنا حائر ، بل عاجز عن مساعدتها . تنتابها ، من وقت لآخر ، نوبات عصبية ، تصرخ ، وتحطم ما تجده أمامها ، وتصيح منادية أبيها باسمه ، طالبة منه أن يعود إليها .

استدعتنى أمها منذ يومين ، فهرعت إليها . نجحت فى وقف هياج البنت . تعلقت برقبتى تستحلفنى بالله وبصداقتى لأبيها أن أكتب إليه ليعود . وكنا نحدثها بما تعرفه هى.. باستحالة أن يعود الأب ، فهو رجل عسكرى محكوم بقوانين ونظم عسكرية . وكانت تصرخ :

ـ أعرف . . أعرف .. وأنا أعرف أبى أكثر منكم .. إنه أشد الناس انضباطا .. وهو يحب عمله ، وكنا نتركه له معظم الوقت .. ولكنى أريده .. لا أحبه أن يدخل هذا الجحيم .. أبى مقاتل .. أعرف تاريخ أدائه العظيم .. اعتنى بأوسمته ونياشينه ، وأشترى له علامات الرتبة المذهبة عند كل ترقية .. أبى مقاتل .. أتعرفون معنى هذه الكلمة ؟! .. فكيف تريدوننى أن أتركه فى هذا السعار؟!.

وكنا فى حجرتها نحيط بها . هدأت ، وطلبت منى أن أبقى بمفردى معها . انسحبت أمها وزوجتى . كفت عن البكاء ، وحاولت تجفيف الدموع التى ملأت صفحة وجهها . وكانت مستمرة فى طور الهدوء ، وتنادينى بيا (عمو) وتقول :

ـ حاولت أن أحسب حجم النيران التى يمكن أن تنتج عن كل ما تم حشده وتخزينه من مواد مدمرة فى ذلك الشريط الضئيل من الرمال .. طبعا عجزت .. ولكنى أشهد الموقعة فى كل ليلة .. كابوس بعد كابوس .. كرة نيران ضخمة تتدحرج فوق رمال الصحراء ، ودبابة أبى تعلق بطرف لسان أحمر فى بؤرتها .. عينا أبى تنظران إلىّ فى فزع ، والقناع الواقى من الغازات يغطى وجهه .. يمد لى يديه لأنتشله من بحر رمال متحركة يمسك به ، وأنا عاجزة أصرخ ولا نصير.

وقامت متجهة إلى رف للكتب فى ركن من حجرتها . سحبت ثلاثة كتب ، وعادت لتضعها أمامى . واصلت التحدث فى خوف واضح :

ـ أنظر ..قرأت كل هذه .. خذها واقرأها ، وحاول أن تنام بعد أن تتضح لك أهوال الحياة تحت سحابة غاز حربى .

توقفت قليلا ، وعادت للبكاء ، ولكن فى هدوء وتقول ، وكأنها لا تريد أن تنطق الكلمات :

ـ هل تريدنى أن أترك أبى يباد مختنقا فى صحراء بعيدة ؟!.

وصمتت طويلا ، مغمضة عينيها ، حتى خلتها تريدنى أن أتركها . فلما سألتها فى ذلك ، سارعت تقول :

ـ لا .. من فضلك .. إبق معى .. سأقول لك شيئا آخر يحزننى .. حاولت أمى مواساتى ، وقالت إن سفر أبى ليس كله شراً .. بل قد يكون فيه خير ! .. سنجد نقوداً أكثر.. وستكون هناك فرصة لتشترى لى شقة أتزوج فيها ، وجهازا فاخرا ، وربما سيارة خاصة أذهب بها إلى الجامعة . واتهمتنى بالجنون عندما صرخت فيها لتكف عن أفكارها المشينة هذه ! .

حاولت أن أدافع عن الأم ، فقاطعت انتصار :

ـ لا تظلميها .. كانت نعم الرفيق لأبيك .. وعاشت أياماً طويلة مشحونة بالقلق ، وتحملت كثيرا .. هى الآن تفكر بشكل واقعى .. مادامت الفلوس موجودة .. وهى تحبك .. لا تطلب شيئا لنفسها .. كل تفكيرها يدور حولك وحول مستقبلك .. منطق معقول .

ضحكت ضحكة صغيرة ، وقالت فى أسى واضح :

ـ يا عمو .. لا تحاول المجاملة على حساب الحقائق .. أين العقل الذى تتحدث عنه؟ .. علمونا فى المدرسة أن المنطق نظام .. وأنت تدرك كمّ الفوضى فى العالم .. اختلطت الأوراق.. تبدلت الأحوال ... عدو الأمس صديق اليوم ! .

وسكتت تتنفس بعمق ، ثم عادت تحدثنى وهى تنظر فى عينىّ :

ـ هى مسكينة .. تحملت كما تقول .. وهى لا تملك شيئا .. كلنا لا نملك ما ندفع به ما لا نرضاه .. يخرج إلينا أناس شمعيون .. تغمرهم الأضواء .. يبتسمون دائما .. يتحدثون ويهزون رءوسهم .. يؤكدون .. نوافق.. ينفون .. نوافق .. وفى كل الأحوال ، نبدو سعداء ، ونبدو مقتنعين .. ولكنهم ليسوا دائما على صواب .. أحيانا ، لا يرون بعيوننا .. هل ترى ما أرى يا عمو؟ .

انتهى حديثها بالسؤال ، وكان علىّ أن أخرج من إطراقى وأجيب . ولكن يجب ألاّ أخفى أننى كنت أستمع إليها من خلال دهشة فرح بأفكارها الواضحة المرتبة ، وبقدرتها على الإفصاح عن هذه الأفكار فى سهولة محببة .

وكأنما أدركت حيرتى ، فكفتنى مشقة البحث عن كلمات ، وقامت مرة أخرى ، ولكن إلى مكتبها الصغير الأنيق . فتحت درجا ، وأخرجت حافظة أوراق ملونة متضخمة . وضعتها أمامى ، وعادت تقول فى حماسة واضحة ، وقد زال انطفاء الحزن فى عينيها وحل محله توقد مدهش :

ـ أوراق أبى .. مذكرات خاصة .. خواطر .. يوميات ٧٣ .. فيها أيضاً كلام جميل عنك.. عقدنا اتفاقا أن أساعده فى ترتيبها وتبويبها بعد أن يترك الجيش ، ليصدرها فى كتاب .. وتركها أمانة لدىَّ ، فى ليلة سفره وأوصانى أن تحل محله فى إعداد الكتاب .. إذا لم يعد!! .

وغالبت دموعها فى محاولة للتماسك ، واستمرت تتحدث :

ـ قرأت جزءا منها معه .. يقول أبى ، فى وضوح تام ، إن العدو الأول لنا هو إسرائيل.. يرى أن يكون ذلك واضحا تماماً فى أذهان العسكريين ، بالرغم من محاولات السياسيين وتوجهاتهم .. يرى أن ندع السياسيين يفعلون ما يشاءون .. ولكن هذه الرؤية يجب أن تظل عقيدة كل العسكريين لكى لا يأتى وقت يرتعش السلاح فى أيدينا .. يرى أن ذلك يجب أن يظل جمرة متوهجة ، لأن قوى شريرة تتربص بنا ، ولن تترك فرصة لخنق التوهج وإجهاض قدرتنا على الفعل .

توقفت تلتقط أنفاسها ، ولتدعنى أنا أيضاً أتوقف قليلاً عن اللهاث وراء تدفقها . وكنت أنظر إليها وكأننى أرى أباها ، فى زمن غير بعيد ، حين كان الحماس يكاد يقفز من عينيه

وهو يتحدث عن قضية يريد أن ينتصر لها . أفصحت لها عن هذه الأفكار ، فضحكت في صفاء . وأضحكتني كثيرا وهي تتفكه :

ـ إن أبي يشبهني كثيراً !!

وقبل أن أخرج من حجرتها كانت آخر كلماتها لي تقول :

ـ سهل جدا أن تقرأ في الأوراق مدى إقبال أبي على القتال منذ حرب الاستنزاف حتى ٧٣ .. يتحدث أبي عن معنى كلمة الشهادة كسلوك اعتيادي لجندي .. كأنها لا تعني الموت ، بل كأنها مهمة يحمل أمانة أدائها .. أين هذا من القلق في عينيه والتشوش الذي أحسست به في داخله منذ أن أخبرنا باحتمال السفر ؟!.

وكانت سعادة صفية بالغة ، وهي تودعنا عند الباب تحتضن انتصار وقد عادت صفحة رقراقة .

سألتني زوجتي قبل أن نصل إلى مسكننا :

ـ ماذا فعلت بالبنت ؟!

تجاهلت المزاح في تساؤلها ، وأجبت :

ـ إنها بنت أبيها ، حقا !

..... فماذا أكتب لصديق عمري في خطاب يحمله إليه كيس البريد الحربي ؟

وماذا يجدي أن أكتب له أفكارا يكابدها هو نفسه ، وربما بدرجة أكثر حدة منا ؟

ولكي أريح زوجتي ، اشتريت بطاقة بريدية مصوَّرة اخترتها تحمل صورة ملونة لأحمس في عربته الحربية ، يدوس الغزاة وفي السطور القليلة المخصصة للكتابة على ظهرها ، جرى قلمي بكلمات قليلة :

عزيزي نبيل .. عد إلينا سالماً

فواصل فى الغبطة المشتهاة

لعشرينَ يوماً أضىءُ ، لعشرينَ يوماً
أظلُّ كلاماً بحجم الفراشة يُغرى إنائى
ببسط النُّفوذ على رغبةٍ فى خفايا المساءِ ،
لعشرينَ يوماً وبعض الدُّقائقِ
تلهو العقاربُ فى ساعتى ساعةً من حرائقَ ،
أهرم ثانيةً للأمامِ
فأدفع حزنى لبرٍّ أخيرٍ ، وأمضى
لبابٍ يُفتّش عنّى
وقد لا أراهُ ، وقد لا يَرانى ،

وأهرم ثانيةً للوراء العسير وأُفضى

لنافذةٍ فى الجدار المُعلَّقِ

فوق الغيوم وفوق الزِّحامِ

تُفكِّكُ بعضى ،

لعشرينَ يوماً ، أُفتِّح ليلاً

وظِلاً من الورقِ المستباحِ بمحو الكلامِ

بليل الرُّكامِ

أرى شارعاً فى الغبار الغريبِ

وعصفاً من الثّلج والإحتدامِ

أسير على حافّة النّفسِ ، أهذىَ

يطول اللُّهاثُ ، ويَجرح ومضى .

تهيَّأْتُ للرحّمة القاتلهْ

تهيَّأْتُ مثل ارتفاع الرَّمادِ ، وعَصْفِ الثّوانى

تهيَّأْتُ مثل اندفاع المعانى

أُبدِّد كلَّ الفراغ الرَّهيبِ

وأنشقُّ بوابةً للأغانى ،

تهيَّأتُ حتّى امتلاك الحنينِ

وحتّى اكتمالِ الملامح فى فرحة الرُّوحِ

فى شهوة الحلمِ

فى تُرجمان الفتونِ ،

تهيَّأتُ فى ساحةٍ مُنتقاةٍ

وعصرٍ يُغادر أسماءَهُ الذّابلاتِ

ويجمع أعضاءَهُ المُفْرَقةْ

يمُدُّ إلىَّ عناقَ الزَّنابقِ

طوقَ النَّجاة الذى ليس يأتى

ويظهر فى صورةٍ مُطلقةْ .

نداءٌ من الوجهِ

بين الجهات ونبع السَّرابِ ، اكتملتُ

على مشهدٍ من فضاء الزُّجاجِ ، وسرتُ

لناحيةٍ فى العناق البعيدِ ، وملْتُ

مع الرِّيح حيث شاءَتْ ، وشئتُ

لعلّيَ أبلغ قمّةَ هذا النِّداء المواربِ ، لكنْ

لأقربَ من ظِلّه ما اقتربتُ

وعدتُ ..

إلى حيث نأْيُ النِّداءِ

وذاب الفضاءُ ، الزُّجاجُ ، وصرتُ

أقول على هامش الحلمِ :

كانَ وكنتُ ..

نابلس ـ فلسطين

نصار عبد الله

الميراث



كان قد مضى على وفاته عدة أسابيع عندما رأيت فى منامى أنى أقف أمام جثمان أبى كان الجثمان مسجّى على سرير متعدد الطوابق، من ذلك النوع الذى يستخدمه البحارة والجنود. فى الطابق الذى يقع فى مواجهتى مباشرة كشفت الغطاء عن وجهه، فأدهشنى أن عينيه كانتا مفتوحتين، رغم موته، وأنه يطل إلىّ بنظراته الحزينة ، بل خيّل إلىّ أن عينيه فيهما بقايا دموع. وحين رددت عليه الغطاء، حانت منى التفاتة إلى الطابق الأسفل من السرير. كان ثمة جثمان آخر مسجّى، حين كشفت عنه الغطاء فوجئت بأنه أيضا جثمان أبى، وأنه يطل علىّ بنظراته الحزينة الضارعة . رحت أنقل نظراتى بين طوابق السرير. فى كل منها ذات الجثمان، وذات النظرات والدموع .

استيقظت مذعوراً والعرق البارد يتصبب على جبينى .

•

يوم الجنازة ، وقف أبناء عمومتى إلى جانبى يستقبلون العزاء . ينظر المعزّون إليهم فيبادلونهم النظرات، ثم ينظر الجميع إلىّ فيتجمد الدمُ فى عروقى لحظة، ثم يغلى . فى نظراتهم معنى لا يخطئه أحد.

ليس فى بالهم غير الميراث الكبير من الأرض الشاسعة، أو بالأحرى، التى يتصورون أنها ما زالت شاسعة، والتى سوف أستأثر بها وحدى .

حين وقف الشيخ فزّاع لكى يودّعنى، قبل أن ينصرف، شدّ على يدى بعنف؛ حتى كاد يسحقها، وقال لى بابتسامة باهتة صفراء .

ـ لا تحزن فالله أخذ، والله أعطى .

هممت لحظتها بأن أبصق عليه . لكننى لسبب ما، أحجمت .

●

بعد أسبوع واحد من الجنازة ، جاءنى الشيخ فزّاع، لكى يقول لى : أرض أبيك التى باعها لى، والتى دفعت ثمنها من حرّ مالى، أخذها الإصلاح . وأنا أريد بدلا عنها . قلت له: هذا استيلاء ابتدائى . مجرد إجراء روتينى يقومون به، إلى أن أقدم إليهم المستندات، فيفرجون عنها، أنت تعلم أنّ أبى لم يخالف قوانين الإصلاح، ومعى المستندات التى تثبت ذلك . قال :

هذا شأنك أنت والإصلاح، أما أنا فسوف آخذ قطعة الأرض التى بجوار منزلكم، بدلا من التى اشتريتها .

يا شيخ فزّاع هذه الأرض للبناء لا الزراعة، وأنت اشتريت أرضاً زراعية، وما زلت تزرعها ولم ينزعها أحد منك .

قال : والإصلاح؟

قلت : أقصى ما سيفعله الإصلاح، هو أن يطالبك بالإيجار، وسوف أدفعه أنا نيابة عنك، إلى أن يتم الإفراج عنها بإذن الله .

قال : وإذا لم يتم الإفراج .

قلت : سأستمر أنا فى دفع الإيجار وتستمر أنت فى زراعة الأرض، ولا شأن لك بالإصلاح .

قال : اكتب لى ورقة بذلك .

فكتبت .

•

فى المساء جاءنى أبناء عمومتى يحملون بنادقهم الآلية . قالوا : بلغنا أن الكلب فزّاع يريد أن يستولى على أرض داير الناحية ، و أنه جاء يهددك هذا الصباح، وتطاول فى الكلام عليك. وعلى أية حال أنت المحقوق . نعم الحق عليك أنت وحدك . لماذا لم تبعث إلينا حتى نريه العين الحمراء، وحتى يتذكر، إن كان قد نسى أن الأشراف ليسوا مثل الجراجسة أو الفخرانية الذين استولى على أرضهم، ودفنهم فيها . لماذا لم تبعث إلينا حتى نقول له، فى وجهه. إننا قادرون على إبادة عائلة الكوامل بأكملها، وحتى نذكره بالمثل الشائع فى بلدنا : «يا حال يا مايل . عمل الزمن عمايل . حتى النواقص سموا نفسهم قبايل» !!

قلت : لا تتعجلوا الأمور، فالمسألة لا تستحق . والشيخ فزّاع كان معه حق حتى فى هذه المسألة بالذات !!

ضربوا أكفهم بالأكف وقالوا : معه حق !! وهل يعرف الحق هذا الكلب الضلالى ؟!

قلت : الإصلاح استولى على **الأفدنة الثلاثة التى باعها له أبى** . جاء يسوى المسألة معى ، وقد سويناها والحمد لله .

ـ هل قلت له إنك سوف تعطيه بدلا منها ؟!

قلت : أفهمته أن هذا استيلاء ابتدائى، وسوف يفرجون عن الأرض بمجرد أن أقدم لهم المستندات، وإلى أن يحدث هذا، فسوف أسدد الإيجار نيابة عنه إلى الإصلاح .

تعجبوا من كلامى، وعادوا يضربون الأكف بالأكف :

ـ ولماذا تدفع أنت الإيجار؟ ملعون أبوه وأبو الإصلاح . إذ لم يكن يعجبه فليس له إلا ثمن الأرض . تعطيه له على المركوب القديم، وتسترد أرض أبيك، وبعد ذلك أنت والإصلاح تصفيّان .

قلت : ليس معى ثمن الأرض!

ـ سبحان الله . كل هذه التركة التى تركها لك أبوك، وتقول : ليس معى ثمن الأرض . هل نسيت أن المرحوم باعها بملاليم، أم أنك مثل أبيك، تقول هذا الكلام؛ لكى لا نطمع فيك . ان كنت يا ابن العم تظن أننا جئنا نلقى عليك جئثنا عليك، فخيبة الله ، وعلى من رباك. لقد جئنا لك فقط لكى نقف معك بسلاحنا، وأرواحنا .

قلت : الله وحده عليم بالحال، وأنا أدخركم للحاجة، ولا أستغنى عنكم أبدا . ولكننى سويت المس‍ألة بما يرضى الله، وقد اقتنع الرجل، فما الداعى لإثارة المشاكل .

قالوا : والله لم يقتنع إلا لأنه يعلم أن وراءك رجالا، مستعدين للموت فى سبيل كرامة

العائلة، إياك أن تنسى هذا .

وانصرفوا وعلامات الغيظ على وجوههم . لا أدرى أمنى، أم من الشيخ فزّاع، أم من الاثنين معا !!

●

عندما صدرت قوانين الإصلاح الزراعى، لأول مرة فى بلادنا، استولت الحكومة على ثلاثة أرباع أرض أبى ، ومع هذا لم يتأثر وضعه فى البلد، فقد كانت الأرض التى استولوا عليها تقع فى زمامات بعيدة جدا عن زمام بلدنا . ظل أبى، رغم هذا، هو المالك الكبير فى البلد . الأكثر من ذلك أنه، على سبيل التعويض، توسع فى إنشاء المناحل، والمشاتل، وحدائق الفاكهة، ومزارع الألبان، بل واستفاد من قوانين الإصلاح ذاتها، عندما أنشأ ـ باعتباره مهندسا زراعيا ـ مشروعاً لاستصلاح الأراضى

الصحراوية . اقترض من البنوك بضمان السندات التى أعطتها له الحكومة، واشترى ماكينات المياه، ودق المواسير فى الأرض، وأنشأ القنوات والمصارف، وأخيرا انسابت المياه، فاخضرت الرمال، وأضيفت مئات الأفدنة إلى زمام بلدتنا المحدود .

●

بعدها بسنوات، جاء أبناء عمومتنا يحملون بنادقهم الآلية . قالوا لأبى :

بلغنا أن الحكومة تعتزم إصدار قوانين جديدة لتحديد الملكية الزراعية . يقولون إنهم لن يسمحوا للشخص الواحد بأكثر من خمسين فداناً، سواء من الأرض القديمة، أو المستصلحة .

قال أبى : يبلغكم هذا الكلام، وأنتم فى بيوتكم، وغيطانكم، ولا يبلغنى وأنا عضو فى البرلمان ؟!

قالوا : الناس كلها تتكلم، والجرائد كلها عادت تكتب عن جيوب الإقطاع . يقولون إن المشير بنفسه سوف يرأس لجنة لتصفية الإقطاع . وأبناء العائلات الأخرى فى البلد بدءوا فعلا يبعثون الشكاوى والبرقيات، يطالبون اللجنة بتوزيع أرضك عليهم .

قال لهم : هذه اللجنة مُشكَّلة لمحاسبة الذين خالفوا قوانين الإصلاح . أما أنا فأطبق القوانين بحذافيرها . أنا الوحيد فى عموم المحافظة، وربما فى عموم الصعيد، الذى أنشأ مشروعا لاستصلاح الأراضى الصحراوية، لكى يتملكها خمسة وعشرين عاما فقط، طبقا للقانون، ثم يقوم ببيعها أو تسليمها للحكومة . لهذا السبب، فأنا موضع ثقة التنظيم، بدليل أنى ما زلت عضوا فى البرلمان . أما عن تغيير القانون الحالى، فأنا لى اتصالات كثيرة، ولم يبلغنى أن الحكومة تفكر فى تغيير القانون .

قالوا : يا سعادة البك . نحن نعلم أن لك اتصالات كثيرة . ونعلم أنك صديق أنور بك كبير البرلمان شخصيا، ولكن الحكومة لا أمان لها . افترض، مجرد افتراض، أن مثل هذا القانون صدر ماذا ستفعل؟

قال : عندما يصدر مثل هذا القانون، فسوف يحلها الله، كما حلها فى المرة السابقة.

قالوا : لقد هدانا الله سبحانه وتعالى إلى الحل .

ـ وما هو ؟!

ـ تبيع لكل واحد منا قطعة صغيرة من الأرض، ونسجّل العقود، أو على الأقل نحصل على أحكام صحة ونفاذ . بهذا توسع علينا من ناحية، وتؤمن نفسك من ناحية أخرى .

قال أبى : وهل تملكون الثمن .

قالوا : اعتبر أرضك وديعة لدينا إلى أن تهدأ الهُوجه . وخذ علينا كمبيالات . أو خذ ما تشاء من الضمانات .

صمت أبى طويلا، ثم قال : معذرة يا أبناء العم، فأنا لن أبيع الآن . وعندما تنتهى مهلة الخمسة والعشرين عاما التى حددها لى القانون، وربما قبلها بقليل، إن كان لنا عمر، فسوف تكونون أولى الناس بالأرض المستصلحة . أما الأرض القديمة فهى لى، ولابنى، ولأحفادى، إن شاء الله إلى الأبد .

عندئذ وقف الليثى مظهر، وهو يلوح ببندقية، وصاح بصوته الذى يشبه الخوار : يا سعادة البك . فى المرة السابقة وزعوا أرضك البعيدة عنا فى الوجه البحرى . أما فى هذه المره فسوف يوزعون أرض البلد التى هى لحمك ولحمنا ، ولن نرضى بأن يأكل لحمنا الجراجسه والفشاخره والفخرانية ونصبح معرة العائلات .

صاح الحاضرون :

ـ اسكت يا ولد يا ليثى .

وقال أبى : اتركوه يكمل كلامه . ما معنى كلامك يا ليثى ؟

ـ معناه : إذا لم تبع لنا يا سعادة البك ما يعجبك ، فسوف يَبْرك كل منا على قطعة الأرض التى تعجبه ، ويفلحها بالقوة، ولا يتركها لك إلا أن يقتل دونها، أو يدخل الليمان . وليكن فى علمك يا سعادة البك أنها ليست أرضك . إنها كرامتنا، وكرامة العائلة .

بوغت أبى، فى حين قام بقية أبناء عمومتنا يستنكرون هذا الكلام ، و إنهالوا عليه ضربا بالبُلَغ ، وطردوه من المجلس .

قالوا لأبى : لا تؤاخذه يا سعادة البك، فهو صغير السن وطائش، وحقك علينا . الأرض أرضك، والأمر أمرك، وأنت كبيرنا، والحكم فينا، بعد الله، لك وحدك، وعندما تحتاجنا ارسل إلينا، وسوف تجدنا أطوع لك من خدمك . وانهالوا على رأسه ويديه تقبيلا، ثم انصرفوا .

❁

فى مساء ذلك اليوم ظل أبى ساهما . قال لى وهو يزفر زفرة مريرة :

أنا وحيد أبى لم يرزقه الله من الذكور سواى، ولم يرزقنى الله سواك . ليتنى كان لى إخوة أو أبناء كثيرون، إذا لما وضعنا الزمان فى قبضة أبناء العمومة الأباعد .

قلت : ولكنهم اعتذروا لك، وقبلوا رأسك ويديك . بل وهمّوا بتقبيل قدميك، لولا أنك منعتهم من ذلك .

قال : هل انطلى عليك هذا التمثيل . ما فى قلوبهم جميعا هو ما جاء على لسان الليثى . انهم مرعوبون، يخشون فعلا أن تقوم الحكومة بتوزيع الأرض على أبناء العائلات الأخرى، ولا ينوبهم شىء ، ولا أخفى عليك أن هذا قد يحدث فعلا، أو يحدث شىء قريب منه .

قلت : ولكنك فى حدود ما أعلم لم تخالف القانون .

قال : ليست المسألة أن أخالف القانون أو ألتزم به . إننا مقبلون على فترة من تصفية الحسابات، وعلى مستوى القمة السياسية ، على مستوى القمة تدور صراعات لا يشعر بها أحد، كل طرف يحاول توطيد مكانته ، واكتساب جماهيرية على حساب الطرف الآخر.. كل هذا تحت واجهة تأكيد الإشتراكية، وتصفية الإقطاع . وفى أتون المعركة، قد تدوسنا بقصد، أو بدون قصد، سنابك خيل الكبار .

وصمت فترة ، وقال : أغلب ظنى أن أبناء عمومتنا قد حسموا أمرهم فعلا، واتخذوا قرارهم ضدى، حتى قبل أن تتضح الأمور . وأغلب ظنّى أنهم قد اتفقوا فعلا على رأى الليثى ، و لا أستبعد أنهم ضربوه بالبُلَغ برضاه، وموافقته سلفا . كل ما فى الأمر أنهم تركوا لى مهلة للتفكير .

قلت : وهل يجرءون . سوف تشكوهم، إن فعلوا للنيابة .

قال أبى :وهذه فى حد ذاتها فضيحة . فضلاً عن أنهم ، إن كانوا متفقين، فسوف يشهدون لبعضهم . ربما زعموا أنهم يستأجرون الأرض، وأننا رفضنا تحرير عقود إيجار مكتوبة . وفى هذه الحالة سنقع نحن ـ لا هم ـ تحت طائلة القانون . وفى أية حال من الأحوال، وأيا ما كان الذى سيقولونه، فإن النيابة سوف تأمر، كعادتها، ببقاء الحال على ما هو عليه، والمتضرر يذهب للمحكمة .

قلت : نذهب للمحكمة

قال : أنت نسيت الظروف التى نحن مقبلون عليها، والتى قد نتعرض لها وحتى إذا ظلت الظروف عادية بالنسبة لنا، فسوف تنقضى السنوات الطويلة، قبل أن تحكم لنا المحكمة . وحين تحكم، فربما لن نستطيع تنفيذ الحكم . أنسيت أنهم هم ـ لا الحكومة ـ الذين نفذوا لنا بمجهوداتهم ما حصلنا عليه من قبل، من الأحكام القضائية . أنسيت أن جميع المزارعين من أبناء العائلات، يمتلكون البنادق الآلية ، وأنهم بفضل قوتهم يستطيعون تنفيذ أو تعطيل ما يصدره القضاء من أحكام ؟! الجميع هنا يمتلكون الأسلحة، إلا أنا، وأنت ياولدى ، فلا نملك إلا سلاح العلم، أو سلاح القانون . وكلاهما قد أثبت أنه سلاح لا يخيف أحدا فى بلدنا !! ليتنا ما تعلمنا !!

طيلة الليل كنت أسمع أبى يتأوّه، لم أنم ليلتها ولم ينم، وفى الصباح أرسل أبى إلى أبناء عمومتنا، وكتب لهم العقود، وأخذ عليهم الكمبيالات، واشترط عليهم بينه وبينهم أن يكون المحصول بالمناصفة فوافقوا .

بعدها قال لى أبى، وكأنه يعتذر :

ـ لم يترك الزمان لى يا ولدى خيارا، ولا حكما، إلا بأن أحكم بتقطيع لحمى عليهم، بالطريقة التى أرضاها .

وابتسم ابتسامة مريرة، ثم أجهش بالبكاء .

لم يقدر لأبي أن يبتسم ابتسامة صافية، بعد ذلك قط . فبعد أيام، جاءت الشرطة العسكرية ، ذات الأوشحة والبريهات الحمراء، وجَرَدوا كل شيء . حرَّزوا المستندات والأشياء الثمينة، وأخذوها معهم ، ثم ختموا باب منزلنا بالشمع الأحمر، وقالوا لنا : إننا مشمولون بالحراسة العامة ، وإن إقامتنا محددة منذ اليوم في العاصمة ، وإنه محظور علينا أن نغادرها إلا لعذر جوهري ، وبتصريح من مباحث أمن الدولة . وقالوا لنا أيضاً : إن اللجنة العليا سوف تصرف لنا نفقة شهرية، بعد إتمام بعض الإجراءات .

أبداً لم نشاهد أحدا من أبناء عمومتنا، ولم يحاول أحدهم أن يأتي لتوديعنا، عندما حملنا البوكس، وانطلق بنا إلى القطار المتجه للعاصمة . ومع هذا، وللأمانة، فإن الكثيرين منهم قد زارونا بعد ذلك خلسة، في محل إقامتنا بالسيدة زينب، وحملوا لنا الهدايا الكثيرة، وقالوا لنا . إن البلد كلها تبكي علينا، وتدعو لنا بسلامة العودة، لكنهم قالوا لنا أيضا : إن الليثي مظهر قد جمع حوله مجموعة من العواطلية من أبناء الجراحسة والفخرانية والدلاليك، وأخذوا يهتفون : «يسقط الإقطاع، وتحيا الثورة»، وأرسلوا العديد من برقيات المبايعة والتأييد . في زيارة تالية قالوا لنا : إنهم عيَّنوا الليثي أميناً للتنظيم، وبدأ ثم همسوا لنا بأنه قد أخذ يستغل وضعه الجديد كأمين للتنظيم وبدأ يتاجر في الأسلحة والمخدرات !!

●

عندما ذهب أبي إلى أنور بك لكي يقول له إنه لم يخالف قوانين الإصلاح ؛ وإن جميع المستندات التي وجدوها عنده تؤكد ذلك بشكل قاطع . طمأنه أنور بك، وقال له : إن المسألة مسألة وقت، وإنهم سوف يرفعون عنه الحراسة، وسوف يعيدون إليه أرضه حتماً بمجرد أن ينتهي بحث الحالة .

قال أبي : إنه يعتقد أن في الأمر وشاية كاذبة أو دسيسة . قال أنور بك إنه أيضاً يعتقد ذلك، وإنه يكاد يقطع بأن صبري بك شخصياً هو الذي دسّ له لدى مكتب المشير، قال لأبي : وهل ينسى لك أنك حاصرته بالأسئلة في المجلس عن المعتقلين السياسيين، وهل تنسى أنت أنه فقد أعصابه وقال لك : ماالذي كنا لو كنت وزيراً للداخلية ، وأنك قلت له : إن طهارة العمل السياسي، ونظافته ، أمانة في عنقك، قبل أن تكون أمانة في يد وزير الداخلية ، وحين صفَّق الأعضاء . فأغلب الظن أنه تصوَّر أنهم يصفقون

لكلمة « طهارة » و «نظافة» . فأنت تعلم أن ذمتّه المالية موضع شبهات، وهو يشعر بأن على رأسه ريشة . لا أظنه قد نسى هذا الموقف لك . ومع هذا فإن الأمر بأكمله، الآن، فى مكتب المشير، ولا أظن أنهم سيظلمونك للنهاية ارضاء له . وفيما روى أبى، فإن أنور بك، صمت لحظة ثم قال : ولكنهم فى مكتب المشير يحتاجون إلى حوافز ! والتقط أبى طرف الخيط، وقال مستوثقا ماذا تعنى ؟

ـ إنّهم فى مكتب المشير، يعانون من ضغط العمل. الحالات التى يبحثونها كثيرة جداً ، ومعقدة وشائكة . ولديهم آلاف المستندات والتقارير المتضاربة عن كل حالة . ومرتباتهم ضعيفة كما تعلم .

قال أبى : معى ثلاثة آلاف جنيه . أحملها فى حزام بطنى . أنفق فى هذه الأيام على نفسى، وعلى البيت، إلى أن يصرفوا لنا النفقة .

قال أنور بك : عظيم . اترك مسألة توصيل المبلغ على الله وعلىّ شخصياً . وإن شاء الله سينتهون من بحث حالتك، ويرفعون عنك الحراسة فى خلال أسبوع، على الأكثر، وقبل أن تحتاج إلى صرف النفقة .

●

بعد أيام ذهب أبى إلى أنور بك يسأله عن الأخبار . قال له : إن صبرى بك أرسل خطابا رسميا إلى المجلس، يطلب فيه إسقاط عضويته . وقال له : إنه هو شخصيا قد اعترض على هذا الطلب، لأنه واثق من أن الحراسة قد فرضت بطريق الخطأ . واقترح بدلا من إسقاط العضوية منح أبى إجازة مرضية تعفيه من حضور الجلسات، إلى أن يصدر قرار نهائى بشأنه، من مكتب المشير .

قال أبى : ولكننى لست مريضاً .

قال أنور بك : افهم يا صعيدى . هذا مرض تكتيكى !!

كتب أبى للحصول على إجازة مرضية لمدة أسبوعين . ووافق أنور بك . وحفظ الطلب فى ملف أبى بالمجلس

بعد أسبوعين قال أنور بك لأبى : إن الأمور تسير فى طريقها المرسوم، غير أن عليه أن يطلب تجديد إجازته المرضية لمدة أسبوعين آخرين، فقط سوف يجيء خلالهما الفرج . بعدها جدد إجازته لمدة شهر كامل . وبعد ذلك حصل على إجازة مرضية مفتوحة !!

●

قبل أن يسقط أبى مشلولاً . قال، وكأنه يحدث نفسه :

.. يخيل إلىَّ أن أنور بك ليس له صلة لا بمكتب المشير، ولا بمكتب صبرى بك .

وصمت طويلا، ثم قال : إذا صح ظنى . فمعنى هذا .. معنى هذا .. أن آخر قطعة من اللحم الحى .

ولم يكمل العبارة إذ انكفأ على وجهه وراح يصدر صوتاً كالشخير .

●

فى ذلك الوقت، ظهرت نتيجة ليسانس الحقوق، وكنت الأول على دفعتى، وفى ذلك العام، عينوا ثلاثة معيدين، بعد استبعاد الأول على الدفعة، الذى هو أنا .

استبعدونى أيضاً من النيابة، ومجلس الدولة، واستبعدونى من جهاز التعبئة، رغم أن رئيس الجهاز استدعانى بعد الامتحان الشفوى، وهنأنى بنفسه، وقال لى : إن خطاب التعيين سوف يصلنى قريبا، الأغرب من هذا أن نقابة المحامين لم تقبل قيدى كمحامٍ تحت التمرين، بحجة أننى مشمول بالحراسة العامة بالتبعية، وأننى مسلوب الأهلية !!

اضطررت وقتها للعمل من الباطن، فى مكتب محام شهير من معارف أبى . أنسخ له القضايا من المحاكم، وأُعد له الدوسيهات، وأكتب له عرائض الدعوى والمذكرات التى كان يقرؤها بتأفف ثم يلقيها جانباً، ثم أفاجأ بعد ذلك بأنه قدّمها إلى المحكمة باسمه دون تغيير حرف واحد . بل وتفاخر فى مجالس

المحامين، بانه قد أثار فى مذكراته دفوعاً لا مثيل لها فى تاريخ القانون !! وعن طريق هذا المكتب اقمت الاعتراضات العديدة أمام اللجان القضائية للإصلاح الزراعى، مطالبا بالإفراج عن الأرض المستولى عليها .

●

حين حكمت اللجان القضائية لصالحنا فى نهاية المطاف . وحين أعادوا إلينا أرضنا . أعادوها إلينا مثقلة بالديون التى لا حد لها . وكان النحل لعلة ما قد هجر المناحل، وكانت حدائق الفاكهة قد اصيبت بشتى الآفات، ولم يفلح معها علاج . وتحولت فى النهاية إلى أخشاب واضطر الحارس لتأجيرها . وحين أعادوها إلينا أعادوها إلينا بمستأجريها الذين كانوا قد قلّعوا الأشجار وزرعوا الأرض بالمحاصيل التقليدية، ولم يعد لنا عندهم إلا الإيجار الضئيل، وما حدث للحدائق حدث للمشاتل، وتحولت من إنتاج الشتلات النادرة من الفواكه والزهور، إلى إنتاج العدس والفجل، وحتى العدس والفجل لم يكن من حقنا أن نطالب من ثمنه إلا بملاليم هى قيمة الإيجار .

كانت الحراسة العامة بعد تأجير الأرض قد باعت الآلات ، والمعدات، والمواشى، بالمزاد !! على . الجرارات .. باعوا الواحد منها بثمن حمار، بحجة تعطلها، واستهلاكها، والحمار باعوه بثمن ارنب بحجة مرضه، وكبر سنه .. إلخ .

وكانوا قد عيّنوا لكل ماكينة رى أسطى ومساعداً، وعاملين للصيانة، وخفيراً للحراسة رغم أن أبى كثيرا ما كان يقوم بتشغيل الماكينات وصيانتها بنفسه لا يساعده فى ذلك إلا الأسطى جمعة والأسطى فولى اللذان كانا يقومان بالحراسة فى الوقت نفسه، واللذان كانا، مع ذلك ، دائمى الشكوى من قلة العمل، وكثرة الفراغ .

كان مئات العمال قد سجلّوا أنفسهم فى كشوف الحراسة، زاعمين أنهم يعملون عندنا منذ نصف قرن، رغم أن بعضهم لم يكونوا قد بلغوا العشرين من العمر، وبعد أن رفعت الحراسة، طالبوا بمكافأة

نهاية الخدمة، والمعاش، والتأمينات، ورأينا لأول مرة وجوها لم نرها من قبل، وانهالت علينا مطالبات التأمينات والضرائب التى لم يسددها الحارس العام . وكان بعض هذه الضرائب مستحقا على الأرض التى باعها أبى، إلى أبناء عمومتى، والتى لم ينقلوا تكليفها بعد إلى أسمائهم . اكتفاء بأحكام صحة التعاقد التى حصلوا عليها . وتدفقت علينا محاضر الحجز و التبديد التى كان يحرّرها الصيارف، ومندوبو التحصيل، وهم قابعون فى مكاتبهم، دون أن يكلفوا أنفسهم حتى عناء المطالبة، كما هى العادة لدى صيارف الأرياف . ورغم رفع الحراسة فقد ظل الإصلاح يفاجئنا بين الحين والحين بالاستيلاء على فدانين ، هنا أو قراطين، هناك لا لسبب إلا لأن أحد موظفيه قد أخطأ مثلا فى عملية جمع أو طرح، أو أن إحدى إداراته قد نسيت أن ترسل مستنداً إلى إدارة أخرى، وفى كل مرة كنت أقيم الاعتراضات من جديد ، وبعد جهد جهيد أحصل على قرارات بالإفراج .

فى تلك الأيام بدأ أبى يبيع الأرض قطعة فقطعة لكى نسدد الديون ، وتنفق على العلاج . وفى تلك الأيام جاء أبناء عمومتنا من جديد . قالوا لأبى : من أحق بالأرض التى تبيعها لأبناء العائلات الأخرى . قال لهم أبى فى صعوبة بالغة :إننى مريض .

قالوا : ألف سلامة يا سعادة البك .

قال : الكمبيالات القديمة التى أخذتها عليكم سقطت بالتقادم .

قالوا : نجددها، ونكتب لك كمبيالات أخرى بثمن الأرض الجديدة !!

قال : وهل أعالج نفسى بكمبيالات، أم أسدد ديونى بكمبيالات . إنكم حتى لم تعطونى كيلة واحدة من المحصول الذى اتفقنا عليه !

حين هموا بالاستمرار فى المجادلة . حاول أن يشيح بوجهه عنهم، فلم يستطع .

قال : اعدلنى يا ولدى . لا أريد أن أرى وجه أحد .

حينما سمعوا ذلك، انصرفوا خجلين .

بعد موت أبى، ورغم الأرض الكثيرة التى باعها، والتى استهلكت معظم ملكيته تقريبا، كنا لا نزال مدينين، وكانت ديوننا ما تزال ثقيلة وفادحة .

بعد زيارةالشيخ فزّاع توالت الزيارات . الحاج «تمام» يقول : إن سبعة أفدنة من ميراث جده تقع داخل أرضنا فى منطقة الجبل الشرقى . وإن المرحوم والدى كان يدفع له إيجارها بالتراضى، وبدون أوراق مكتوبة . وعبثا حاولت إقناعه بأن أرض الجبل الشرقى بأكملها كانت صحراء، وأن والدى قد استصلحها بنفسه، وليس من المعقول أن يرث جدّه أرضا فى الصحراء لأن الصحراء كلها ملك للحكومة، فضلا عن أن ما تبقى من أرضنا فى الجبل الشرقى، هو ثلاثة أفدنة فقط، غير أنه، ودون أن أطلب منه، جاء فى اليوم التالى، وقد أحضر معه مصحفا، وأقسم على صحة ما يقول، ثم جاء فى اليوم الثالث، وقد أحضر الدلال «عجايبى أندراوس»، الذى أيد كلامه من واقع بعض الدفاتر التى تقول : إن سعيد باشا خديوى مصر قد أقطع أرض الجبل الشرقى لجده حسين الكاشف !! غير أن الدلال جاءنى وحده فى المساء، وقال لى : إنه رجل ضلالى، وصاحب شر وإنه قد اضطره إلى هذا الكلام الذى يعلم أنه لا ينطلى على جاهل . وإنه من باب أولى فهو لا ينطلى على متعلم من رجال القانون . وقبل أن يمضى طلب أتعاب المشوار، فأعطيته ما فيه النصيب .

وبعد زيارة الحاج «تمام» كانت زيارة الشيخ «عليوة»، الذى قال : لى إنه تبادل مع أبى خمسة أفدنة بثلاثة، وإن له فى ذمتى إيجار فدانين، وإن معه شرطاً بذلك، وحين قدم لى الشرط اكتشفت إننا نحن الذين نستحق إيجار الفرق لا هو، وعندما واجهته بذلك، قال لى : هذا شرط آخر .

وذهب ولم يعد . بعدها زارنى أولاد الزهرى، يطالبون بفصل الحدود بيننا وبينهم . وجاءنى أولاد غانم يقولون إن المشروع أكل ثلاثة أرباع الأرض التى يستأجرونها ويطلبون استنزالها من عقد الإيجار، وجاءنى أولاد النعمان يقولون إن أولاد زهيرى قد استولوا بقوة السلاح على الأرض التى كان أبى يؤجرها لأبيهم النعمان، وإن أولاد زهيرى يقولون : إنهم اشتروها من ورثة جرجس باشا واصف ومعهم عقد مسجل بذلك . وجاءنى . وجاءنى. وجاءنى وفى كل مرة كان أبناء عمومتى يجيئون بعدها

ومعهم بنادقهم الآلية، ويقولون : الادعاءات الباطلة لا يحسمها إلا السلاح . وكنت أقول لهم سلاحى الوحيد، هو القانون والمحكمة، ولا أريد سلاحا غيره . ويقولون : ولكن ماتبقى من أرضك سوف يضيع بهذا الشكل . وأهم بأن أقول لهم :«وبغير هذا الشكل سوف يضيع أسرع» .

لكننى لم أجد داعيا لأن أقول ذلك .

●

فى لحظات نادرة أحلم بأن أعيد أمجاد أبى ؛ أن أشترى الماكينات ، وأدق المواسير ، وأحفر القنوات والمصارف فتخضر الرمال ، غير أننى عندما أتذكر نظراته الحزينة الضارعة أحلم بأن أهرب إلى مكان بعيد . . بعيد .

فى يوم ذكراه السنوية، وبعد أن انتهى حفل التأبين، أويت إلى فراشى، رأيت نفسى فى منامى ميتا . وكان جثمانى مسجّى على سرير متعدد الطوابق، من ذلك النوع الذى يستعمله البحارة والجنود . وكان ثمة من ينظر إلىّ، وأنا أطل عليه، بنظراتى الحزينة .



عبد العظيم ناجى



الكـــوب... المـــاء رؤيـــة سيـــكـــوبـــاتيـــة

الكوبُ الفارغُ يُعلن أنَّا نجلسُ
تحت المنضدة المقلوبةِ
أَنّ الوردةَ باعت ثدييْها
وانحازتْ لتعاليم الشوكِ
الوردة تُعلن أن الشخصَ الجالسَ
خلفَ الكوب المُلْغَى
كان له وجهانِ
وأن الكوبَ تخطَّى أزمته النفسيّةَ ثم تجسَّدَ
- حين تجسَّدَ -
فى التجويف الميّت ما بين الوجهينْ
المنضدةُ المقلوبةُ تُعلن

أن وجودَ الكوب وجودٌ نسبيٌّ
والماء هو الحلْمُ المكْبُوحُ
وهذا الشخصُ الجالسُ بينهما
هو ظلُّ القطِّ الهاربِ
فى حقْل الصبَّارِ
الماءُ المُحْبَطُ يُعلن:
كان الجالس خلفى شخصاً
ليس له وجهٌ
بل كان بغير يديْنِ
وحين تخيّلَ أن امرأةً
تخرجُ من ثُقْب فى عارضتيْه، تخيَّلَ
أنّ له حقّاً فى أنْ يتخيّل
أنّ له وجهاً ويديْنِ
تخيّل أنّ هناك فَرَاغاً يمكن أنْ يتحول منضدةً
وفراغاً يمكن أن يتحوّلَ كرسيّاً
وتخيّل أنّ له حقاً فى أن يتحرّكَ بالكرسىّ قليلاً
أو يتحرَّكَ بالكرسىّ كثيراً
كى يسترجعَ شاربه المبغوتَ
تخيّل أنّ له حقاً فى أن يتنحنحَ
ثم يُبسملَ

ثم يُصفِّقَ

ثم يجيء النادلُ يحملُ كوباً

لا

هل كان النادلُ يحملُ كوباً؟

لا

إسْقاطاً نفسيّاً؟

تعريفاً سلبيّاً للكوبِ ؟

استجواباً للقط الهاربِ؟

قال الراوى:

كان الوقتُ جميلاً

يصلحُ منضدةً أو كرسيّاً

بل يصلح أرشيفاً للأكواب المُلْغاةِ

ويصلح أن تتقدم فيه امرأةٌ

تخرج من بين النَّظارةِ

تُعلن أنّ لها كوباً كالوردةِ

يسألها فى الليل:

متى تتحركُ آليَّاتُ الماءِ؟

ويصلح أن أسْتأذن فيه الشخصَ الجالسَ خلفى

أو قُدَّامى

كى يتخلّصَ من عينيه

ومن رِجليْه

ويسقطَ في التجويف الميِّتِ

بين قوانين الحدْسِ المائيِّ وبين الكوبْ

قال الراوى:

كانت السيّاراتُ والحافلاتُ ومركباتُ المترو غاصّةً

الماءُ مُعلّق من ذيله في دكاكين القصّابين

الناس مبتهجون وسعداء

إلى حدّ أنهم يشعرون أن ديداناً لطيفةً تشدُّهم

فى الصبح تهتزَ فتحاتُ أُنوفهم

فى الظهر يهتفون فجأةً:

ما أجمل اليعاسيبَ وشجيراتِ الأقاقيا

فى الليل يتناوبون التبوُّلَ اللاإراديَّ

وفى فترات القيْلولة

يتدرَّبون على ترتيب عضلات وجوههم

أو يجلسون في الأماكن السرّية

التى تمتلىء بالأكواب الغامضة

ولكثرة ما تبوّل الناسُ فى هذا اليوم أطْلقُوا عليه:

(يوم المرحاض).

قال الراوى:

قال رجلٌ ليس من واجبه أنْ يُغنّى:

لو كانت حبيبتى جديرةً بأنْ توجد

لوجدت الآن

إذن لامتلأتْ ذراعاى بالبحيرات

وامتلأت شرايينى بالجنادل

وإذن لمشيتُ تحت مقْصلة عينيها

كى أجعل من جسمها مملكةً لأُسود البحر

وأجعل من ثديها بُرْجاً

أُلقى من فوقه بموعظتى

لو كانت حبيبتى جديرةً بأن تُولد

لولدتْ قبل ذلك

قبل أن تمتلىء اجنحةُ الفراش بالتهكُّم

وقبل ان تأكلَ السَّراطينُ

سمكة القُرَيْدِس

ومن يدرى؟

ربما تكون الآن مستلقيةً فى أصابعى

وربما كنتُ أُنظر الآن إلى ذقنها الكسولِ

وأسنانها الهرمةِ

وكوبها القديم

واقول لها بكياسةٍ شديدة:

إن انفكِ اليومَ متقلبُ المزاجِ

ثم أكتفى بالإصغاء إلى الملح المُتسَاقط
من شخيرها
قال الراوى:
قال أحدُ الأكواب:
العلاقةُ بين الكوب والماءِ
علاقةٌ دائريّة
وجودُ الكوب يعنى معرفةً مُسبَّقةً بوجود الماء
ذلك أنّ ثمرَة البطاطسِ
لا تنمو تنفيذاً لفكرةٍ إلهيَّة
إنها تنمو لأنها داخل فكرة الطَّوْق
إن الحدْسَ هو الكوبُ
والوعىَ هو الماءُ
والماءُ هو زئير القُطْعانِ
التي تأتى محمّلةً بالمُدْن والبراقع والخُبز الدافىء
والخبزُ الدافىءُ يحتاج إلى حَدسٍ جديد
والحدسُ الجديدُ
يقولُ بأنّ ذكراً وأُنثى تلاقيا فى حقل للبطاطس
ناما على سرير
من نقيق الضفادع وغناء السَّنانير
فامتلأ الكوبُ بالماء

وامتلأت مدنُ الماء بطيور أبى منْجل

وابتهج الشخصُ... الذى هناك

●

الكوبُ الفارغُ تلغرافٌ

تُرسله أصدافُ البحر إلى العنوان الميِّتِ

ترويجٌ للأسئلة المزروعة فى أحواض الفورمالين

وخلخلةٌ فى سقْف الماهيات

مواء الماءِ

خريرُ القطِّ

وهذا الكوبُ الطِّفْلُ تُرى هل يذكرُ

هذا الوجه الإجْبارىَّ الواقفَ خلْفَ السِّلك الشائكِ؟

تلك النجمةَ

ذاتَ الأجنحة الناريَّةِ؟

تلك الرغبةَ فى أنْ أسخر من هذا النَّاطُور؟

وفى أنْ أشْتُمَ هذا القطَّ

وفى أن أتْفُلَ فوق ذُؤَابة هذا النَّادلِ ؟

فى أن أقْفز فوق تجاعيد التاريخ؟

وفى أنْ أزعمَ

أنَّ وراء الحائطِ

تابوتاً للوردةِ

أحفاداً للكوب الملْغى
حقلاً يُنتجُ فَيْروسَ الصبَّار
امرأةً تبحث عن إسْفينٍ يدخلُ بينِ الفَرْث وبين الدمُّ
ومرحاضاً ضخماً مملوءاً بالبول الرمزيِّ
وفي أن أزعمَ
لا
بل أكذبَ
بل أتبجَّحَ
بل... وأُهْرطقَ
بل... وأُسخِّر كلَّ أَحابيل الألفاظِ
لكي أضع الأُحْبولةَ
بين دخُول الشخص الملْتبس الوجهيْنْ
إلى مسْبار الضوءِ
وبين دخول الصُّورة
في البُقَع العمياءِ
وكان أبي يتبنّى هذا الكوبَ الطفْلَ
ويدعوه (الماقبْلَ)
وحين تناديه أمي كانت تدعوه (الشَّخْصَ)
وكنتُ أُسمّيه (وَرَق الحنَّاء)
أخي ـ ليؤكد عُدوانيّته ومواهبه الشّريرةَ ـ

سمّاه (اللاّكوبَ)
وذات مساء مات الكوبُ فمات أبى
لكنى حين كبرتُ
سمعتُ الكوبَ ينادينى من خلف البابِ
وحين نظرتُ إلى الزيت المتغضّنَ
فى عينيه
إلى العُشْب المكسور بلحيته البيضاءِ
رأيتُ الكوب
قد استرختْ عضلاتُ يديه
وأصبح كُرسيّاً
وجلستُ على الكرسىّ أُبَسْملُ
ثم أُصفّق طول الليل
وعند الصبح سألتُ:
وأين النضدةُ المقلوبة؟

عبد الكريم كاصد *

غرفة، محطة، حديقة



غـرفــــة

غرفةٌ فى جوار المحطُة ،

شبّاكها مظلمٌ فى النهار

مضيىءٌ إذا الليلُ جاء

ويُغمضُ عينيهِ حين تمرُّ القطاراتُ مسرعةً

(نصف إغماضةٍ . .)

ــ حين ألمحها من رصيف المحطّةِ ــ

يعبرها شبحى

* شاعر عراقى مقيم فى لندن

وهو يمرقُ كالظلِّ خلف الستارة ،

(فى الليل أو فى النهار)

وقد أستفيقُ فأبصرهُ واقفاً فى رصيف المحطة يرقبنى

فأزيح الستارةَ ،

أو قدْ أعودُ فأسدلُها . .

وأنــام

●

حـديقـة

غابةٌ أمْ حديقهْ ؟

كيف أقطعها مرّتين

ثمَّ أقطعها مرتين

وأقود النهار إليها

وأقود المساء إليها

وأُجلسها فى جوارى

غُصُناً ذابلاً أو صديقهْ

وهْىَ أوحشُ من غابةٍ

وهْى آنس لى من حديقهْ

غرفة محطة حديقة

شجرٌ فى المحطّةِ أو غرفةٌ فى الحديقةِ

أو

صالةٌ

بانتظار قطارٍ

يجىءُ ويذهبُ بالناس

أو بى وحيدا

محمود نسيم



صباح

أفى مثل هذا الصباحِ

تُحدثنى عن شعورِ النَهايةِ

عن رجلٍ يتراوحُ بين القصيدة والأبديةِ

أو يستطيبُ الشوارع، مُستوحداً، فى البراحِ

أفى مثل هذا الصباحِ

وفيروزُ تُلقى أشعّتها من شريط المسجّلِ

وابنتُك الآن صاحيةٌ متصايحةٌ فى السريرِ

فعشْ وضعك الأبوىَّ،

تعلَّمْ طريقتها فى البكاءِ السريعِ

وخُذْ شكلها فى الفرحْ

تصالحْ قليلا،

فقد داخلتك تواريخُ صابئةٌ

أفرغتك على هامشِ المتنِ ذاكرةٌ متآكلةٌ

واستباحتك فى غيبها الوثنىِّ صحائفُ أسلافك العائدين

وتلك بقاياك تفشو بها الرغباتُ الصغيرةُ

فاستبقِ جسمك مُؤتلفا لدقائقَ

حيث التخيل يأتيك بامرأةٍ تصطفيكَ

وتُبقيك فى موجها المتلاشى

فتنهلُّ بين أهلَّتها، سارياً، باليمامِ الوليدِ

يُغطيك غمرُ سحابتها

وتُحيطك زُغْبُ الخيولِ الجماحِ

أفى مثل هذا الصباحِ

يرودك فى صورٍ متداعيةٍ طائرٌ خشبىٌّ

وينحلُّ فى بركةٍ من رمادٍ

فتجمع أجزاءه آخذاً رغبة الطيرانِ

وتذرو هشيمَ الجناحِ

باسكال كازانوڤا (*)

ت : ريشار جاكمون (*)

أمبيرتو إيكو والرواية الدولية
أو فن اللعب على الانتمائين

دعا الأديب الفرنسي **ڤاليري لاربو** في العشرينيات إلى تكوين « أممية ثقافية » بمعنى بروز نخبة عالمية مستنيرة تناهض الأفكار القومية المسبقة وتعمل من أجل حرية تنقل السلع الثقافية . لكن ما يحدث الآن تحت قناع « الأممية » وبحكم ضرورات التوزيع العالمي بعيد كل البعد عن هذا الحلم الساذج . ذلك أنه يوجد بالفعل اليوم « أدب عالمي » جديد ، في شكله وفي تأثيراته ، يتداول بسرعة وبسهولة مدهشتين في العالم بفضل ترجمات شبه فورية ويلقى نجاحاً غير مسبوق ، وذلك بفضل محتواه « الخالي من صفات القومية » القابل لفهم مباشر في كل مكان . لكن هذه الظاهرة الجديدة لا تدل على وجود « أممية ثقافية » من النوع الذي كان يحلم به **لاربو** ، بل إلى حركة تصدير واستيراد أدبية تتم بواسطة الهيئة الثقافية العابرة القوميات الوحيدة الفعالة ، وهي الأممية الجامعية .

بالطبع ، لسنا بصدد « بست سيلرز الفقراء » أي هذه المنتجات الأمريكية في الغالب التي تباع هي الأخرى بالملايين في العالم وإلى جمهور شعبي عريض ، ذلك أن صفة « البست سيلر » التي تلصق بها حتى قبل ترويجها تبعدها على الفور عن المنافسة الأدبية ، كما أنها خالية من أي دعوى أو طموح فني .

(*) باسكال كازانوڤا هي ناقدة أدبية ومخرجة إذاعية بإذاعة « فرانس كولتور » .

(*) ويشار جاكمون هو أستاذ للغة العربية يعمل حالياً مديراً لقسم الترجمة التابع للبعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون بالقاهرة ، وله عدد من الترجمات من اللغة العربية إلى الفرنسية .

نشرت هذه المقالة في « ليبر » الملحق الأدبي لمجلة Actes de la Recherche en sciences sociales (أعمال البحث في العلوم الاجتماعية) العدد ٩٦/٩٧ ، باريس ، ١٩٩٣ .

الشلة البنيوية :

إن أمبيرتو إيكو « اسـم الـوردة » و**ديڤيد لودج** « عالم صغير جداً » و**فرانكو ڤيروتشي** « **الخلق ، سيرة ذاتية لله** » ، **ميلوراد پاڤيتش** « **القاموس الخَزَري** » وآخرين حققوا اليوم شهرة عالمية عن طريق كتب ترجمت عالمياً أو تكاد ، وكلهم ينتمون إلى هذه «الأممية الجامعية» التى لا يعرف إنتاجها حدوداً . جميع هؤلاء الكتاب أساتذة أدب فى أوروبا أو فى الولايات المتحدة ، مشهورون فى وسطهم المهني بأعمالهم النقدية وبالأخص بمشاركتهم فى ترويج النظريات البنيوية فى الستينيات والسبعينيات وفى تطبيقها على الأدب .

المعروف أن **أمبيرتو إيكو** قد دأب على نشر كتاب جديد فى النقد كل سنة ، يضمن له الانتماء الأكاديمى . أما **ديڤيد لودج** فقد اشتهر فى انجلترا « كمنظّر أدبى Literary Theorist » ومن مؤلفاته كتاب « **استعمالات البنيوية** The Uses of Structuralism » الذى يقدم البنيوية الفرنسية والمعالجات الشكلية للقص للجمهور الناطق بالإنجليزية . أما **فرانكو ڤيروتشي** فهو إيطالى يدرّس فى الولايات المتحدة منذ فترة طويلة ونشر هناك عدة كتب فى التاريخ الأدبى ، وإذا كان يقول اليوم إنه لم يعد يهتم بالبنيوية فإنه يعترف باشتراكه فى « **ندوات أوربينو** » الشهيرة التى كان يجتمع فيها أنصار « الثورة السيميولوچية » ، فضلاً عن كونه أول من دعا **إيكو** إلى جامعة أمريكية . أما **ميلوراد پاڤيتش** ، فمع أنه لا ينتمى إلى هذه « الشلة » إلا بصفة هامشية ، بسبب موقعه فى المجال المغلق للبلدان الشيوعية ، إلا أن مقعده فى جامعة بلجراد كأستاذ فى الأدب الصربى والانفتاح النسبى للنظام اليوغسلافي جعلاه يهتم بالنظريات الأدبية الغربية الجديدة ، كما أنه قد اشترك هو الآخر فى ندوات **أوربينو** .

أممية الوسطاء :

إن السيرة الجامعية المشتركة لهؤلاء هى السبب الأرجح الذى يفسر أنهم جميعاً قد استغلوا فى مشروعهم الروائى مقولات النقد الجامعى « الطليعى » فى العقود السابقة والأساليب التى أفرزتها نظريات القراءة والكتابة المنبثقة من اللسانيات البنيوية . فهم لم يستعملوا الخطابات النقدية الجديدة حتى يجددوا العلاقة مع النصوص المقدسة فى التراث الأدبى ، ولم يعملوا من أجل ثورة نقدية من شأنها تجديد العلاقة مع الأدب ، بل على العكس تماماً ، استغلوا الطابع الانعكاسى الخاص بالنقد والتساؤل حول شكل الرواية وهدفها لكى يعودوا إلى الأكاديمية (التقاليدية) الروائية ويستعيدوها . وبوصفهم خبراء معترف بهم لجميع التقنيات الأدبية المدونة عبر التاريخ ، أعادوا توظيف « الوصفات » والحيل الأدبية القديمة حتى يصنعوا إنتاجاً « نبيلاً » على أساس قصص لا تأتى بجديد إلا عن طريق المحاكاة وإعادة النسخ . هكذا مكنت هذه الكتب مؤلفيها من أن يخرجوا ظافرين من المضمارين : مضمار « العلم » الجاد الذى يجعلهم ينشرون كتباً جامعية ومضمار « الفن » الذى يسمح لهم بالخروج من « العالم الصغير » للجامعة وبإعطاء أنفسهم مكانة « المبدع » المحسودة .

إن النجاح الهائل غير المتوقع لرواية « **اسم الوردة** » هو الذى مهد الطريق لازدهار باقى هذه

الكتب ، وقد أصبحت هذه الرواية المرجع الضرورى لكل من يسعى إلى الدخول فى هذا المضمار . وقد كون اليوم **إمبيرتو إيكو** شبكة عالمية لكل هؤلاء المؤلفين الذين يتميزون بنفس السمات التى تميزه هو ، فيعطيهم مشروعيتهم عن طريق المقدمات والمقالات التى يكتبها لهم . إن هويته المزدوجة - كاتب ناجح وجامعى مرموق - تسمح له بالتدخل حتى يكون همزة الوصل بين الجمهور الجامعى والجمهور العام . وبقبوله دور الوسيط هذا ، يضفى على الكتاب الجامعيين طلاءً من الاعتراف الفنى وفى نفس الوقت يطمئن الجمهور المثقف العام .

ولننظر إلى تقديم **إيكو** لرواية **ڤيروتشى** « **الخلق ، سيرة ذاتية لله** » كما ورد على ظهر غلاف ترجمتها الفرنسية : « يعالج هذا الكتاب ألفى عام من التراث الدينى والفلسفى كأنها تحدث لأول مرة (...) لم يكن بوسع ربّات الفن أنفسهن أن ينبئن بأن حياة هذا الرب الغافل ستسفر عن هذا العمل الرائع » . إن هذا الاستشهاد يلخص تلخيصاً رائعاً الاستبدال الذى قام به المؤلفان ، أى نقل المقولات النظرية والنقدية التى هى أساس المعرفة الجامعية إلى عالم الإبداع الروائى . وهذا تحريف الأدب على يد النقد ، إذ سمحت للكاتبين معرفتهما النظرية للأدب بمحاكاة عملية إبداعية تم العمل بها بشكل متكلف . إن مشروع **ڤيروتشى** - رواية تاريخ العالم من وجهة نظر الرب وبشكل ساخر - هو مشروع **إيكو** عينه فى « **اسم الوردة** » وفى « **بندول فوكو** » : أى كتابة كتب موسوعية ، حيث تضفى عليها كثافة الإشارات العلمية مظهر الجدية الجامعية ، مع بحث سطحى فى الشكل يستخدم فى الواقع جميع « الحيل » الأدبية التى أحصاها شرح النصوص الجامعى . يضاف إلى ذلك بالطبع مظاهر الجلالة مثل الاستشهادات اللاتينية التى لا تحصى والإشارات . عند **ڤيروتشي - إلى هيراكليت وبوذا وسينيكا ودانته وفرويد وأينشتاين** إلخ ... يتم تعبئة المؤلفات التاريخية والعلمية بشكل ثقيل وخفيف معاً كأن الغرض الأساسى هو فى أن واحد التظاهر بثقافة عالمية متبحرة (من السمات المشتركة لهذه الكتب عدد صفحاتها الهائل) والاستخفاف الزائف بتلك الثقافة حتى ليظن القارىء الساذج أنها فى متناول يده .

وسام الاستحقاق الجامعى :

عندما يتخذ **ديڤيد لودج** هذه « الأممية الجامعية » موضوعاً لقصه الروائى ، فإنه يستعمل نفس المادة ولكن بطريقة *أخرى* . ويشرح **إيكو** فى مقدمته لرواية لودج « **عالم صغير جداً** » أن هذه الرواية أصبحت « كتاباً مرجعياً » لأن الباحثين والأساتذة فى كافة جامعات العالم يقرءونها ، ويقرءونها لأنها تقول الحقيقة عن وسطهم الدولى الصغير ... إذا لم تعرفوا بعد إلى أى حد من الروائية يمكن أن يصل عالم المؤتمرات الجامعية ، عليكم أن تقرءوا **لودج** (...) وإن كان على أن أقدم تعريفاً لهذه الرواية وفقاً لتصنيفات التاريخ الأدبى فإنى سأقول إن **لودج** فى هذا الكتاب قد **اخترع** « المقامة الجامعية Le Picareque Académique » .

إذن فإن روايات **لودج** التى تصف بشكل ساخر حياة أساتذة هذا « الوسط الدولى الصغير » ، بوصفهم منتجى كتب وأفكار ، من المفترض أن تعنى كل الناس

لأنها تعطى مفتاحاً لحياة الذين يملئون العالم بكتبهم وأفكارهم . إن مقدمة **إيكو** هذه تجسد ازدواجية مشروع **لودج** تجسيداً رائعاً ، إذ أنها تمنح « وسام استحقاق أكاديمى » لكتاب يدّعى قلب النظام وهو فى الواقع لا يقلب شيئاً كما يدل على ذلك تصنيفه وتفسيره المباشر حسب المقولات الأكثر كلاسية للفكر الجامعى .

أكد **إيكو** فى تقديمه هذا المجازفة الحقيقية « للرواية الجامعية » وهو يتظاهر بإنكارها : وهى عولمة رؤية للعالم ينتجها وسط صغير جداً ليست وظيفته إلا إنتاج مثل رؤى العالم هذه . ويلجأ **لودج** هو الآخر فى هذه الرواية إلى الإكثار من الاستشهادات وإلى أساليب المحاكاة والمفارقة حتى يجعل قارئه يشعر أنه ينتقد هذا « العالم الصغير جداً » ويسخر منه ، مع أنه فى الواقع لا يقدم إلا نقداً ذاتياً زائفاً لمهنة تجد فى هذه الانعكاسية السطحية دواعى جديدة لدعم اعتقادها أنها قطب العالم .

كلاسية عميقة وراء الطلاء الطليعى :

أما **ميلوراد پاڤيتش** ، ذلك الجامعى الصربى الملم بالتراث النقدى الحديث إلماماً واسعاً ، فقد حاول توظيف مفاهيم القراءة المتعددة المعانى والتناص توظيفاً مباشراً فى تأليف روايته . هكذا ينصح ناشر « **القاموس الخزرى** » (وله عنوان فرعى « رواية ـ معجم ») قارئه ألا يقرأه بالطريقة التقليدية بل « بالمقلوب أو بالصدفة أو انطلاقاً من الوسط وذهاباً إلى أى اتجاه » ، بحيث « يخلق كل قارىء كتاباً خاصاً به كأنه يلعب بأوراق الكوتشينة أو الدومينو ، ويتلقى منه ـ مثل المرآة ـ بقدر ما يعطيه » . ولقى « **القاموس الخزرى** » نجاحاً عالمياً مفاجئاً وبالغاً إذ ترجم إلى حوالى عشرين لغة .

وقد أتاحت التحليلات الأدبية الجديدة التى استوعبها الكاتب إمكانية إعداد رواية شكلانية تقدم نفسها بوصفها لعبة أدبية تكشف القناع عن قوانين التأليف الروائى المقدسة . لكن هذه الثورة الشكلية تظل سطحية : إنها تخفى فى الواقع سرداً كلاسياً للغاية يلجأ تحت قناع تعقيد البنية ، إلى سائر حيل الأدب الشعبى . كما يلجأ **پاڤيتش** هو الآخر إلى تملق القارىء إذ يوهمه من خلال استعراض تبحر زائف بأنه سيتعلم أشياء جديدة غامضة كانت قبل ذلك بعيدة عن متناول يده .

ماذا تبقى ، بعد كل هذا ، من السيميولوچيا القديمة ؟ شىء من الحماس عند بعض الذين انغلقوا على أنفسهم عن قصد ، وكثير من التبرؤ ، عند الأغلبية ، مما كانوا عليه فى الماضى ، وعدد من الروايات الثقيلة التى حرفت إلى التقاليدية والتملق الثقافى كل ما كان يفترض أنه سيحدث ثورة فى الخطاب النقدى . قد نسى البنيويون الجدد ضرورة التجديد فوضعوا المعرفة فى خدمة التقاليدية .

منى أبو سنة

حوار الثقافات والتنوير

يتناول هذا المقال قضيتين متداخلتين : حوار الثقافات والتنوير. الحوار يعنى التواصل بين طرفين فى موضوع مشترك. وهذا التواصل يستلزم الإنصات إلى الرأى الآخر فى تعاطف حتى يتوفر شرط الفهم؛ أى فهم موقف المتحاور من الداخل وليس من الخارج.

والثقافات تدخل فى حوار بهدف أن تتغير وتتطور وليس بهدف أن تفرض التغيير على بعضها البعض. بيد أن الحوار لا يمكن أن يقوم إلا بين طرفين متساويين. فالحوار يشترط النِّدية؛ ويشترط الثقة المتبادلة والنقد الذاتى للذوات المتحاورة ولتراثها الثقافى. وغياب هذا النقد الذاتى ينطوى على قناعة بأن التراث يشتمل على كل الأجوبة الصحيحة. وهذا الموقف يمتنع معه الحوار. فتصور أن ثقافة ما مطلقة وغير قابلة للنقد تصور منافٍ للحوار.

نوجز فنقول: إن الحوار الثقافى يعنى إقامة التواصل الثقافى من خلال إطار مرجعى مشترك. وينبغى أن يشير هذا الإطار المرجعى المشترك إلى مستوى تطور حضارى معين. وهذا المعيار المشترك مردود إلى جذور الوحدة الحضارية، على الرغم من تعدد الثقافات. ويعد الأدب من بين مظاهر الثقافة التى تجسد القيم الاجتماعية والفنية من خلال الرؤية الأدبية.

والسمة الأساسية المميزة للأدب هى سمة كونية؛ فنشأة الأدب كانت مواكبة لبزوغ الحضارة الإنسانية بل كانت هذه النشأة سابقة على الحضارة وممهدة لها. فإذا اعتبرنا أن نشأة الحضارة مردودة إلى المجتمع الزراعى فإن عصر الصيد السابق عليه قد شهد مولد الفنون والآداب فى أشكالها البدائية من رسومات على جدران الكهوف إلى التعاويذ والتمائم المنحوتة على آلات الصيد، وكلها كانت تعبيرا عن رؤية كونية أسطورية تحدد علاقة الإنسان بالكون ومكانته فى الطبيعة وتكشف عن عدم قدرته الكاملة على التحكم فى الطبيعة وتغييرها طبقا لاحتياجاته المادية من طعام وكساء من جهة، واحتياجاته

المعنوية المتمثلة فى نزوعه الدائم نحو الإحساس بالأمان فى العالم من جهة أخرى.

وتطور الأدب مواكب لتطور الرؤية الكونية من الأسطورة إلى العقل وهذا المسار يكشف عن قدرة الإنسان المتزايدة فى التحكم فى العالم الخارجي وتغييره من خلال اكتشاف القوانين العلمية التى تحكم الكون مستخدما العقل لا الأسطورة.

وتأسيسا على ذلك فإن الأدب باعتباره منتجا حضاريا يكشف عن المستويات المتعددة للحضارة من خلال انتمائه إلى ثقافات متباينة تكشف عن مسار تاريخى معين وعن رؤية كونية تحدد أسلوب حياة البشر وعلاقاتهم وأسلوب تفكيرهم. فمن زاوية التطور التاريخى شهدت معظم دول أوربا فى نفس الوقت تطورا من الأسطورة إلى العقل من حيث الشكل والمضمون وذلك من خلال حدثين تاريخيين هما الإصلاح الدينى فى القرن السادس عشر كبداية، والتنوير فى القرن الثامن عشر كتتويج. والثقافة اليونانية هى الأساس الحضارى المشترك لهاتين الحركتين، وبالذات فى مجال الفلسفة والأدب.

وانتهى الأمر إلى علمنة الثقافة الأوربية فى أعقاب العصر الوسيط الذى سادت فيه الرؤية الكونية الدينية. فالإصلاح الدينى فى حقيقته تحرير للعقل من خلال عزل ما هو مقدس عما هو علمانى في شتى مجالات النشاط الإنسانى.

وجاء التنوير مستكملا المسيرة التى بدأها الإصلاح الدينى وقادها حتى نهايتها حيث أكد سلطان العقل ووحدة العقل الإنسانى باعتبارها تجسيداً لوحدة الحضارة الإنسانية. وعلى حد قول ديكارت «**إن العقل أعدل الأشياء توزعا بين البشر**». وقد تبلور هذا التصور فى تعريف كانط للتنوير أنه «**هجرة الإنسان من اللا عقل ؛ واللا عقل هو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير معونة من الآخرين، كما أن اللا عقل سببه الإنسان ذاته، هذا إذا لم يكن سببه نقصا فى العقل، وإنما نقصا فى التصميم والجرأةعلى استخدام العقل من غير معونة الآخرين**». وحالة اللا عقل تسودها الأسطورة باعتبارها رؤية كونية غير علمية عن العالم وعن علاقة الإنسان بالطبيعة وبالمجتمع. وهذه الرؤية الكونية لا تعرف الحدود الفاصلة بين ماهو أسطورى وما هو واقعى.

وإذا التفتنا إلى الثقافة العربية، وبالذات الثقافة المصرية، كما تتمثل فى الأدب: فإنه يمكننا أن نحدد بداية الأدب ببدايات هذا القرن حيث سيطرت الأسطورة. وتتجلى هذه السيطرة فى معظم أعمال توفيق الحكيم الروائية والمسرحية.

فرواية «**عودة الروح**» (كتبت عام ١٩٢٧ ونشرت عام ١٩٣٣) تقوم على الأسطورة الفرعونية الشهيرة أسطورة إيزيس وأوزيريس. وتكمن الأهمية التاريخية والأدبية لـ «**عودة الروح**» فى أنها قد أرست قواعد تيار جديد فى الثقافة المصرية يقوم على أساس صياغة الشخصية المصرية، بالأدق الهوية الثقافية المصرية فى مجال الأدب باعتباره ظاهرة حضارية متمايزة ومتمحورة فى الحضارة المصرية الفرعونية التى تستند فى جوهرها إلى الأسطورة.

وقد أرسى الحكيم بروايته «عودة الروح» قواعد الأدب المصرى الحديث من حيث الشكل والمضمون. فمن

حيث المضمون عالج موضوع الهوية الثقافية المصرية المتميزة وذلك بطرحها فى مجال الثقافة الفرعونية، بينما اقتبس من الثقافة الأوربية شكل الرواية الذى هو علمانى فى جوهره. وبناء عليه فإن محاولة الحكيم المبكرة أفضت إلى قسمة ثنائية بين المضمون والشكل استنادا إلى الفجوة الحضارية بين الثقافة الأوربية العلمانية والثقافة المصرية الأسطورية.

وإذا كانت العلمانية تعنى مجاوزة الرؤية التقليدية الأسطورية فإن اللا علمانية، أو الأصولية بالمصطلح الشائع ابتداء من السبعينيات من هذا القرن، هى العودة إلى الجذور الأصلية أو الأصول الثقافية؛ أى العودة ، إلى ما هو مقدس. ومن ثم فإن الأصولية تتبنى رؤية مجاوزة للتاريخ أى خارج الزمان و المكان، أو بالأدق منفصلة عن الواقع، وتأسيسا على ذلك فإن الحوار يمتنع بين العلمانية والأصولية باعتبارهما كونيتين متناقضتين.

ونعرض لبعض النماذج من الأدب المصرى الحديث والمعاصر التى تدور على القضية المحورية وهى الشخصية المصرية الأصيلة. من خلال هذه النماذج نطرح المعوقات الثقافية التى تمنع إقامة حوار بين الثقافات. ففى رواية «**عصفور من الشرق**» (١٩٣٨) يعالج الحكيم قضية المجابهة الثقافية بين الشرق الروحى والغرب المادى. وقد أصبح بطل الرواية نموذجا متكررا فى أعمال كثير من أدباء العرب المعاصرين. فهو المثقف الذى يعانى من الصدمة الحضارية إثر تعرضه للثقافة الأوربية، وبالذات الباريسية، فقد كانت باريس بالنسبة له رمزا للنور. ولكنه الآن ينبذها لقصورها الأخلاقى ولماديتها التى تحط من قدر الإنسان. ومن جهة أخرى فإن هوية البطل الأصيلة المتمثلة فى الثقافة العربية الإسلامية تنفجر في وعيه باعتبارها الثقافة الحقيقية الوحيدة نظرا لروحانيتها.

وفى «**قنديل أم هاشم**» يطرح يحيى حقى نفس القضية ومن منظور مشابه. فيطرح قضية الصراع الثقافى من خلال تأكيد القسمة الثنائية بين الشرق والغرب ومن خلال المواجهة بين العلم والدين. فالبطل شاب مثقف يحصل على بكالوريوس الطب من الخارج وعند عودته إلى مصر يواجه بالجهل، والخرافة السائدة فى مجتمعه. فهم يستخدمون زيت القنديل المقدس فى بيت أم هاشم وهى حفيدة النبى صلى الله عليه وسلم لعلاج أمراض العيون، وعندما أصيب أحد أقرباء البطل بالعمى بسبب استخدام زيت القنديل فشل البطل فى علاجه بالعلم بسبب رفضه لقوة العلم الذى تعلّمه فى الغرب، بعد أن فشل فى فرض العلم الغربى على بيئته. ويدرك البطل فى النهاية أنه كان على خطأ ويستسلم للإيمان مدركا ضرورته لتدعيم العلم حيث إن العلم الأوربى غير مجد وينبغى أن يدعمه الدين الصادر عن ثقافته الأصيلة. وهنا يقسم يحيى حقى العالم إلى غرب علمانى (أى ملحد) وشرق (أى مصر) دينى. وهى قسمة لا يمكن تجاوزها طبقا لمنطق ومسار الرواية.

وقمة المواجهة الثقافية بين الشرق والغرب تتمثل فى رواية «**موسم الهجرة إلى الشمال**» للأديب السودانى **الطيب صالح**. وهنا تأخذ المواجهة شكل اللقاء الجنسى بين الذكر (الثقافة الشرقية) والأنثى (الثقافة الغربية) والذى يبلغ ذروته فى التدمير الفيزيقى للغرب من الشرق الذى يمثله البطل السودانى الذى يغزو

بفحولته الجنسية جميع نساء الغرب .. وهكذا يتحول الغزو الثقافي إلى غزو جنسي، والعنف والشبقية يصوران على أنهما من جوانب ثقافية شرقية رفيعة الشأن وقادرة على تدمير الغرب.

ومثل هذه القدرة مردودة إلى الحياة البدائية الريفية الأصيلة فى أعماق الجنوب (العرب) فى مواجهة الشمال العقلانى العلمى والصناعى (أوربا).

وفى مجال المسرح نعرض لمسرحية (**لعبة الزمن**) «**لنعمان عاشور**» (١٩٨٤)، ويعالج فيها قضية ما يسمى بالغزو الثقافى الغربى للشرق العربى من خلال نقل التكنولوجيا. ويستخدم عاشور أسطورة ألف ليلة وليلة كشكل درامى ويجعل من شهرزاد وشهريار شخصيات محورية تسافر فى الزمان بين الماضى والحاضر والمستقبل، من العصر الوسيط عبر القرن العشرين وإلى عصر الفضاء. وتطرح المسرحية التكنولوجية باعتبارها جزءا من أسلوب حياة متكامل هو فى أساسه مناقض للتراث العربى الأصيل. وبناء عليه فإن التمثل الحضارى بمثابة الاستحالة التاريخية حيث إن هيمنة الغرب التكنولوجية هى العائق فى سبيل تحقيق الندية الحضارية التى هى شرط لازم لحوار الثقافات وطالما أن الغرب ينتج التكنولوجيا فسوف يستمر فى استغلال هذه التكنولوجيا كوسيلة للسيطرة على الدول غير المنتجة للتكنولوجيا، خاصة الدول العربية؛ وذلك بغزوها غزوا ثقافيا من خلال وسائل الإعلام التى تفرض فكرا غربيا غريبا على هذه الشعوب فتسلبهم هويتهم الثقافية. وبناء عليه فإن الطريقة الوحيدة لحماية الهوية الثقافية العربية والحفاظ عليها طبقا لمسار المسرحية هى الأسطورة التى تستخدم كوسيلة أساسية لإحياء التراث الثقافى العربى القومى. إن الثقافة القومية بهذا المعنى ضد إنتاج التكنولوجيا ولكنها ليست ضد استهلاكها بشرط ألا ينطوى هذا الاستهلاك على استغلال الغرب المنتج للشرق المستهلك. وحل هذا التناقض، كما تطرحه المسرحية، هو الحفاظ على التراث الثقافى الذى أتاح للعرب فى الماضى أن يكونوا منتجين للحضارة فيما قبل الاستعمار. ويعتبر المؤلف الأسطورة من المكونات الرئيسية للثقافة العربية باعتبارها رمزا للمجد المفقود وأنها قادرة على تقوية الأمة العربية وتدعيمها مما سيفضى إلى غزو العدو والقضاء عليه .

وتكشف النماذج الأدبية سالفة الذكر عن قسمتين ثنائيتين: الأولى بين الشرق العربى/ الغرب الأوربى، والثانية بين المضمون/ الشكل. وتمثل القسمتان إشكالية تنطوى على تناقض. وتدور الإشكالية على الرغبة فى تحديث المجتمع وتمثل التكنولوجيا باعتبارها منتجا حضاريا أبدعته الثقافة الغربية من جهة والاحتفاظ بالهوية القومية العربية ، كما تتمثل فى الحاضر الأسطورى من جهة أخرى. وبتعبير آخر؛ استهلاك المنتجات الغربية المادية، والاحتفاظ بالهوية القومية العربية كما تتمثّل فى الحاضر الأسطورى من جهة من علم وتكنولوجيا وفى نفس الوقت رفض القيم الثقافية التى يجسدها العلم والتكنولوجيا من أجل الحفاظ على الاستقلال الذى سوف ينتج حتما عن عدم حل التناقض حلا عقلانيا وواقعيا.

وهذه الإشكالية مردها إلى الاعتقاد أن الثقافة العربية تشتمل على كل الحلول لكل المشكلات سواء فى

الماضى أو فى الحاضر أو فى المستقبل لأنها هى الحقيقة المطلقة.

أما فيما يختص بالقسمة الثنائية الثانية بين المضمون والشكل فهى مرتبطة ارتباطا عضويا بالقسمة الأولى بين الشرق والغرب وتدعمها. فالشكل هو المعادل الأدبى للعلم والتكنولوجيا الغربيين، ويقتبس بعد إفراغه من محتواه الثقافى الذى أفرزه، تماما كما تعامل التكنولوجيا كمجرد آلة تقنية. فالشكل الأدبى يتحول إلى مجرد وعاء وليس تجسيدا استطيقيا لرؤية كونية ولأيديولوجيا اجتماعية سياسية تعكس مستوى حضارى معين.

والقسمتان الكامنتان فى الإشكالية تكشفان عن تناقض صورى وليس عن تناقض جدلى ومن ثم تصبح القسمتان غير قابلتين للالتقاء، والاستبعاد الكامل لحوار الثقافات نتيجة صراع الثقافات. ومبرر هذا الاستبعاد، طبقا للرؤية الكونية للأدباء سالفى الذكر، هو ظاهرة الاستعمار. بيد أن معظم هذه الأعمال قد كتبت فى فترة ما بعد الاستقلال أو فترة ما بعد التحرر الوطنى. ويتم تأكيد العامل الموضوعى المتمثل فيما يسمى بالاستعمار الجديد أو الهيمنة الثقافية باعتبارها امتدادا للاستعمار القديم فى شكله العسكرى.

واستنادا إلى ذلك فإن المفهوم العسكرى ينتقل إلى مجال الثقافة ومن ثم ينظر إلى الثقافة نظرة إقليمية جغرافية مما ينتج عنها اعتبار العلم والتكنولوجيا ظواهر أوربية بحتة. وبالتالى فإن نفى الاستعمار يتساوى مع نفى التغريب ومع نفى التكنولوجيا. بيد أنه فى حالة استبعاد أى نقد للعامل الذاتى؛ أى الثقافة العربية، يصبح الاستقلال مجرد وهم حيث إن الاعتماد السياسى والاقتصادى سيستمر كواقع عينى من قبل الغرب القوى المنتج.

والآن ثمة سؤالان:

ما هى معوقات حوار الثقافات؟

وكيف يمكن تجاوز هذه المعوقات؟

ثمة مشكلات جديرة بالاهتمام فيما يختص بمعوقات حوار الثقافات، وتأتى فى مقدمتها مشكلة الأصولية، أو مطلقة الماضى على أساس لا عقلانى وتناول الحاضر والمستقبل باعتبارهما امتدادا للماضى، وفى إطار هذه الرؤية تطرح الهوية الثقافية فى الماضى وتتحول إلى كينونة متحجرة وغير قابلة للتطور. يترتب على ذلك الغياب الكامل لأى نقد ذاتى. ومما يساعد على هذا الغياب هيمنة المحرمات الثقافية للحفاظ على التراث الثقافى المقدس دون المساس به. والنقد، فى هذه الحالة، يوجه فقط إلى ثقافة «الآخر» إما على أساس سياسى أو دينى أو كليهما. هذا بالإضافة إلى النظرة العرقية للثقافة، أو الثقافة بعد أن يتم تفتيتها على أسس عرقية وإقليمية، استنادا إلى تحيّز ثقافى. وثمة عنصر آخر معوق لحوار الثقافات هو التعصب الثقافى الناتج عن التيار الأصولى ويتمثل فى أن الثقافة العربية تنطوى على اكتفاء ذاتى. ومن ثم الرفض اللا عقلانى للحضارة الحديثة. والنتائج المنطقية المترتبة على هذا الرفض هى استبعاد الحضارة العربية من مسار الحضارة الحديثة.

أما فيما يختص بالسؤال الثانى عن كيفية تجاوز معوقات حوار الثقافات فمن الممكن صياغته على النحو التالى: كيف يمكن إقامة حوار بين المجتمعات المتقدمة صناعيا والمجتمعات النامية والتى يمثل كل منها مستوى

معين من مستويات الحضارة الإنسانية من خلال مواجهة بين ثقافة كل من هذه المجتمعات؟.

وفي عبارة أخرى، هل من الممكن أن يتبنى العالم الثالث، وبالأخص العالم العربى تكنولوجيا المجتمعات المتقدمة صناعيا، بما فيها التكنيك الأدبى، بمعزل عن القيم المرتبطة بهذه التكنولوجيا وأن يتقدم تقدما حقيقيا بمعنى أن يصبح منتجا، وليس مستهلكا، للثقافة التكنولوجية ؟ .

كل هذه الأسئلة هى فى حقيقتها تدور على التفاعل بين الثقافات والأساس الذى ينبغى أن يستند إليه هذا التفاعل هو الهويات القومية والثقافية فى إطار كوكبى وبمنظور حضارى شامل يدفع نحو الإبداع المستقبلى دون استبعاد الحاضر الذى يتميز بالتناقضات الجدلية التى تحكم العالم المنقسم على نفسه ومحاولة تجاوز كل أنواع القسمات.

إن النماذج الأدبية السابقة قد كشفت عن وجود قسمة ثنائية بين نسقين من القيم يمثلان مستويين حضاريين. بيد أن الاتصال المبكر بين الثقافتين العربية والأوربية كان خاليا تماما من أية قسمة. إن الاتصال فى مجال الفلسفة والعلم فى العصر الوسيط قد برهن على أن العلماء والفلاسفة العرب كانوا قادرين على تمثل الثقافة اليونانية وعلى إثراء الثقافة الأوربية فى الوقت نفسه بمعنى أنهم قد أمدوها بمعطيات التطور. مثال على ذلك تأويل ابن رشد لفلسفة أرسطو الذى أدى إلى تأسيس مدرسة الرشدية الإيطالية. وقد تكررت هذه الظاهرة فى مجالات الفيزياء والطب والرياضة والجبر .

وقد أفضى هذا الاتصال، على الصعيد الثقافى، إلى حركة التنوير الأوربية التى كانت أساس الثورة الصناعية والتحديث بإرسائها قواعد المنهج العلمى العقلانى. وقد كان مثل هذا الاتصال ممكنا فى العصر الوسيط حيث كان الإطار المرجعى للثقافتين واحدا، وأعنى به الرؤية الكونية الدينية. ولكن بعد حركة الإصلاح الدينى انشطر الإطار وافترقت الثقافتان كل فى اتجاه معاكس ومضاد للآخر. وقد ساعد نشوء الرأسمالية، التى أفرزت الاستعمار باعتباره ظاهرة اجتماعية اقتصادية سياسية للإيديولوجية الرأسمالية، على توسيع الهوة الثقافية وعلى تدعيم القسمة بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم) ، أو بين المجتمعات الأوربية وغير الأوربية.

والآن ، ونحن على أعتاب القرن الحادى والعشرين، هل فى الإمكان استعادة المنظور الحضارى المفقود فى إطار الثورة العلمية والتكنولوجية ؟

الجواب بالنفى حيث إن الثورة العلمية والتكنولوجية قد أفضت إلى توسيع الفجوة الحضارية بين الثقافات الأوربية وغير الأوربية. ثم أن الإمبريالية والظاهرة الحديثة للقسمة الحضارية المتمثلة فى الأيديولوجيتين الرأسمالية والاشتراكية من جهة، وبين النظام الرأسمالى ومجتمعات العالم الثالث من جهة أخرى، هى العقبة الجوهرية أمام تحقيق حوار الثقافات.

ومجال الأدب أكثر المجالات حيوية لإجراء حوار بين الثقافات القومية فى إطار منظور حضارى شامل . وهذا يستلزم أولا طرح المنظور القومى للهوية بهدف استكشاف مدى إمكانية تكامل الهوية القومية مع المسار الحضارى العام.

ويأتى التنوير فى مقدمة الوسائل لتحقيق هذا التكامل الذى سيفضى إلى حوار بين الثقافات .

متابعات

هناء عبد الفتاح

تكريم الرواد وقلق الشباب

الاحتفال بالمسرح المصرى ظاهرة صحية تستكمل وجودها الشرعى ، عندما يحدث تواصل واستمرار له . وبهذا التواصل والاستمرار وهذا الاحتفال على ركائز عتيدة ، ويشيد على أسس سليمة .

يقيم «البيت الفنى للمسرح » كل عام احتفالاً بيوم المسرح المصرى ؛ يكرم فى الشطر الأول منه رواد المسرح الأوائل ، ويقدّم فى الشطر الثانى منه إنجازاته المسرحية . من الواضح أن المسرح قد قدم بالفعل روادا ، لكننا نقف متأملين صامتين ، عند اطلاعنا على الإنجازات المسرحية ، ولا يزال الرواد يذكروننا بالزمن الذى ضاع ، ومازلنا نتوقع « ذلك الذى عليه أن يأتى ولا يأتى »، فمسرحنا لا يزال فى غيبوبة .

ولم يكنْ الاحتفال بهؤلاء الرواد مجرد ذكريات جميلة، نتمنى فقط أن تتواصل، فقد كان الاحتفال بالرواد إيقاظا للضمير الفنى لوعينا - كمسرحيين - بالواقع الفنى البائس المعاش الذى نواجهه فأيامنا المسرحية المضاءة شحيحة . وعندما نقف بتقدير واحترام أمام رجال مسرح وفنانيه وأدبائه من أمثال : **د. محمد مندور ، والفنانة دولت أبيض ، والشاعر نجيب سرور والفنان المسرحى على رضا والفنان صلاح قابيل والفنان عبد الله غيث والناقد جلال العشرى** . أولئك الرواد الذين ما يزالون يحيون بيننا بما قدموه للمسرح من ومضات مستنيرة لمسرحنا المصرى ، رغم رحليهم عنا وأمثال الكاتب المسرحى : **ألفريد فرج والفنان والفنان المخرج والمصلح المسرحى نبيل الألفى والفنان المخرج كرم مطاوع والفنان عبد المنعم مدبولى والفنان صلاح السقا ، وأصحاب الرؤى المسرحية السينوغرافية : عبد الفتاح البيلى ، وسكينة محمد على ..** أسماء كثيرة قدمت بروحها وعرقها الكثير من الإنجازات الهامة فى مسيرة المسرح المصرى ومن الصعب حصرها فى هذا المقال .

هل يستطيع أولئك الذين ورثوا أروع صفحات تاريخ المسرح

المصرى أن يواصلوا الإضافة إلى هذا الميراث الهام الحى ؟ ! «(...) **إن أفضل ما أناشدكم به - يستطرد الكاتب الكبير نجيب محفوظ - هو أن تتحدوا جميعا .... من أجل مسيرة مسرحية رائدة فى المنطقة العربية ، ولها قيمتها وتاريخها فى العالم أيضا** » . إننا إذا نظرنا - بموضوعية - إلى الرواد الأوائل الذين عانوا ظروفا صعبة لإرساء قواعد مسرحية عربية ومصرية راسخة ، وهؤلاء الذين جاهدوا من أجل إحياء أدب وفن المسرح ؛ «(...) **فعلينا أن نطالب - يؤكد نجيب محفوظ - الذين جنوا الثمار بأن يحافظوا على الأرض والنبت بمزيد من الحرث والرعاية ، حتى يستعيد الصف الوطنى تماسكه وتضامنه** »

قضية الإرهاب فوق الخشبة :

الضربة الموجهة للشخصية المصرية اليوم هى « **الإرهاب** » بكل اتجاهاته العشوائية والإرادية ، و التى تحطم كل إنجازاتنا الحضارية ، وعلى رأسها الثقافة الوطنية المصرية المستنيرة . و فى الاحتفال بيوم المسرح شارك، أيضا المسرحيون فى التعبير عن رأيهم من خلال تظاهرة فنية ، تقترب من طابع الصرخة الجماعية ؛ ضد هذه الهجمة الإرهابية البشعة . «**أسطورة بلون العصر**» لوحة مسرحية غنائية استعراضية قدمها الفنانون ، ونيابة عن الفنانين ، ليطلقوا صرختهم ، معبرين عن احتجاجهم ضد الارهاب . استقى المعد **أحمد هيكل** مادته الدرامية من أعمال الشاعرينّ : **عبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور** ، وشارك فى الغناء: **على الحجار وسحر نوح** وبديكور **زوسر مرزوق**،وأداء **الفنانين : سهير المرشدى وأحمد ماهر وفاروق دسوقى ومحيى الدين عبد المحسن ومها عطية** وإخراج **سيد راضى** . وحاولت المسرحية أن تلقى الاسقاطات الدرامية الرمزية على التاريخ الفرعونى القديم ، عبر أسطورة «**إيزيس**» الوفية لزوجها «**اوزوريس**» إله الخير والزرع والضرع « **وستْ** » إله الشر . وارتدت الأشعار المعاصرة **لعبد الصبور والشرقاوى** أزياء الأسطورة ، لتصل إلى التعليق والتأكيد على - أن الشر ، مثل الخير، قيمة متأصلة فى البشر .

وفى ظنى أن هذه الرابطة الفكرية التى انعكست ، داخل بنية الدراما الشعرية المقدمة ، كانت تبحث لها ، فى داخلها ، عن جذور فى التاريخ ، ليصطبغ مفهوم الشر الأزلى - والذى يتمثل فى حاضرنا الآلى مع الإرهاب - بصبغةٍ شمولية، وبجذور تاريخية . وربما يكون هذا التفسير حقا من حقوق المعِد والمخرج معا ، لُلبحث عن أصول للمأساة التى يعانى منها الشعب المصرى فى مواجهة الإرهاب ، والتطرف الدينى غير إن واقع العصر بكل مقاييسه العلمية ومعاييره ، سواء كانتْ سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فكرية ، مهدد بالإرهاب الذى يستهدف أمْنَ مصر ، بل ويستهدف ضرب الشخصية المصرية ، من الداخل ، فى مقتل . **ولذلك يصبح العصر بأحداثه المتوالية هو أهم من أزياء الأسطورة وتلويناتها « المقنّعة »** ، **وتأتى الأسطورة مجرد « تجذير » للعصر ولإضفاء طابع الزخرفة على الحقيقة الواقعة** .

ويقترب هذا النوع من العروض، بفنانيه المؤدين (ممثلين - مغنين - راقصين) من طابع المباشرة التعليمية ، التى تصل أحيانا إلى حدود الاستفزاز الصارخ .

وتطرح هذه اللوحة الاستعراضية الدرامية ، تساؤلاً آخر حول ماهية العرض المسرحى ، ودوره فى التعليم ، والتنوير ، والتثوير وكيفية حفز الهمم ، وتحريك الضمائر واستنفارها ، من خلال الشكل الدرامى الفنى ، لكى يعود الفن إلى أصوله الأولى : أن يكون داعية وموجها وموقظاً .

وتكمن الإجابة عن هذا التساؤل فى طبيعة المادة المطروحة وهى الشعر .. أى الكلمة .. لقد شعرت شعورا عينيا ويقينيا أن الجماهير فى حاجة إلى سماع الكلمة ، فى أنقى صورها . فالكلمة المنبعثة من قلم الشاعر وروحه ، تتفجر حياة على لسان الممثل ، حركة وإيقاعاً ، بصورة تدفع إلى الرغبة فى التعبير. فنحن لانزال فى حاجة إلى الشعر . وفى رأيى أن الأهمية الكبيرة لهذا العرض المسرحى أنه استثار فى نفوس المتفرجين الرغبة والتعطش إلى سماع الشعر المسرحى ، وهو البطل الحقيقى فى العرض المسرحى لشاعرين **كالشرقاوى ، وعبد الصبور** ، رغم الاختلاف بينهما فى البنية الشعرية والنهج الشعرى والأطروحة الفكرية . ويمقدور كلمة الشعر فوق خشبة المسرح أن تؤثر ، بل وأن تمهد الطريق للتعبير الفعلى ، لمعالجة قضايا عَجَز المسرح النثرى فى التعبير عنها . فهل يستطيع مسرحنا أن يتمسك بالمبادرة ، ويستعيد كلمة الشاعر التى ضاعت ، فتعود إلينا اكثر إشراقا ، وأمضى سلاحا وفعلا ؟! .. سؤال قد تصعب اليوم الإجابة عنه !

الشباب ومسرحهم القلق :

ثمة تجارب مسرحية شبابية تثير وجدان الناقد ، فيقف أمامها دارسا لظاهرة المسرح ومستقبله . تطرح التجارب المسرحية الأخيرة التى قدمها الشباب المسرحيون فى نهاية عامهم الدراسى (يونيه ١٩٩٣) فوق خشبة المسرح الأكاديمى - وهم خريجو الدراسات العليا فى قسم الإخراج الدرامى ، بالمعهد العالى للفنون المسرحية - بعض القضايا والتساؤلات النقدية المسرحية .. أهمها - هو كيف وصل هؤلاء الشباب المسرحيون إلى تكاملهم الفنى فى دراستهم ؟! وإلى إىٍّ درجة سار فيها هؤلاء خطوات نحو معرفة ذواتهم وقدراتهم الفنية ، قبل الخوض فى التجربة العملية فوق مسارح الدولة ، والقطاع الخاص «**المستنير**» وليس التجارى ؟!

إن تجارب المشاريع المسرحية بالدراسات العليا التى قدمها الدارسون : عبير **فهمى وفاتن الدالى، وأيمن الشيوى وعلاء قوقه** ..وغيرهم من مخرجى دفعة ٩٣ وخريجيها ، هى تجارب اختارتْ من التراث المسرحى الإنسانى العالمى مادتها ، وأهم مايميز هذه التجارب أيضا أنها استعانتْ بالنص المسرحى ، للوصول إلى الطرح الفكرى أو الرسالة الأيديولوجية التى يراد إيصالها عبر النص . وينتمى هذا المنهج إلى ميراث مدرسة تقوم فكرتها على تحديد الوظيفة الاجتماعية المحدودة للأدب والفن . وهذا ماترتب عليه اختيار نصوص مثل «**مكان مع الخنازير**» و «**ظل فى الوادى**» وغيرها من النصوص

التى تضع الكلمة هدفاً لها فى التناول . على حين يضعنا اختيار نص «ارتجالية الماء» ليونيسكو ، فى تصنيف نقدى آخر ، يعاكس النهج المسرحى النقدى المذكور . وأياما كانت نوعية هذه الاختيارات ، فإنها تقوم فى نهاية الأمر على الاهتمام الكبير بالمضمون ، الذى يتخلى أحيانا عن القيم الجمالية ، وأحيانا أخرى يتذكرها .

وتعتمد هذه النصوص - فى رأيى - على قالب فنى يحاول إبراز طاقات الدارس ويفجرها ، ليسير بها نحو التوجه إلى طريق واحد ، يؤدى بالمشاهدين إلى أن يكونوا على قناعة كاملة بتمكنهم ومهاراتهم فى استخدام أدواتهم «التقنية» استخداما صحيحا .

لكن هذا الاتجاه لايسعى فى الدارس الموهوب ، واختبار قدراته وخبراته الأخرى التى تنحاز نحو الاستعانة بمفردات مسرحية أخرى، كتشكيل جسد الممثل ، والتمثيل الصامت ، والعلاقة الوطيدة بالفضاء المسرحى، وبالعناصر الفنية الأخرى مثل الإضاءة ، والموسيقى ، والصوت وسواها .

تنقص إذن تجارب هؤلاء الشباب المغامرة الفنية ، للوصول بالعمل الفنى إلى أجواء شاهقة لاتصل إليها الطيور وتفتقد هذه الأعمال الخيال الدافق ، والتجريب ، والاستفزاز . إنها فقط أعمال مسرحية تبحث عن الموافقة . وليس فيها جنون الرغبة فى البحث الفنى .

مكان مع الخنازير :

من بين عروض الشباب . مسرحية «**مكان مع الخنازير**» للكاتب «**أثول فوجارد**» . والمشكل الفكرى لهذه المسرحية أنه عرض يعتمد على التحليل النفسى لبطلىْ العرض «**بافل** وزوجته **بروسكوفايا**» وبذلك تصبح التجربةُ برمتها واقعة فى أيدى الممثل وقدراته الفنية للتعبير ولم يستطع المخرج / الشاب **أيمن الشيوى** ، فى مسرحيته ، أن يخلق لنا حالة مسرحية . فقد ترك مساحة للممثل للقيام باختياره لأسلوبه الذى ينتهجه وفقاً لرؤيته ، وهذا المنهج سلاح ذو حدين ، ذلك لأن تفسير الممثل لدوره يعتمد أول مايعتمد على انطباعه هو عن الدور ، وعن أساليبه الفنية التى يتبناها ، وفقا لدراسته وخبرته ، بهدف الوصول إلى الحالة المسرحية للعمل المسرحى ، أى على حالته هو ، ويقف الدور بين طرفىْ نقيض فالممثل يشدّه ويجذبه نحو المخرج درجات ويبتعد عنه درجات تناقضا مع مايريده هو ، ويهدف إليه.و **علاء قوقه** وهو ممثل شاب متمكن يتعامل مع بطله «**بافل**» كما لوكان يتعامل مع شريك يريد أن يطوعه لمفاهيمه ، وقدراته ، وتركيبه الخاص .

والمسرحية تتحدث عن بطلها الروسى **بافل تافرونسكى** - الهارب من الحرب فى أثناء الحرب العالمية الثانية - وقد قرر أن لايسلم نفسه لحرب ضروس لامعنى لها ، فيختبئ فى زريبة خنازير بيته ، ويحيا معها ، ومع زوجته بعيدا عن البشر ، لمدة أربعين عاما ، ويصمم على البقاء فيها حتى الموت . وتبوء كل محاولاته للفرار من عالمه الذى اختاره بالفشل ، وهو يدفع فى نهاية العمل المسرحى بخنازيره إلى الانطلاق فى حرية إلى عالم البشر، ويبقى البطل فى زريبته ، ضائعا بين حقيقة ذاته وحضوره التائه .. هذه المفارقة هى مفتاح لكشف هذا الاختيار ، وهى تأكيد على السلوك

الإنسانى المهدد من قبل الآخرين ، ولذلك تتدرج مسيرة الانفعال الداخلى فى التعبير ، وفى ردود أفعالها المتباينة ، فى وعيها الضائع، وفى لاوعيها اليقظ ، فى الشعور بالأمان داخل مكوّنات عالم لا يحيا البطل فى واقعه، بل فى واقع معاش آخر داخل زمان ومكان آخرين . فهذا الوعى المراقب من قبل الممثل «اللاعب» لمراحل دوره ، لكل خلجة نفس ، ولحظة اعتراف ، تؤدى فى نهاية الأمر إلى إلغاء مصداقية السلوك البشرى لبطلنا «باقل» فوق خشبة المسرح ، داخل زريبته ، تجعل مأساته أقرب ما تكون إلى المسألة الرياضية المنضبطة ، على حين يضطرم البطل داخل أتونٍ من العلاقات المتشابكة من الأمانى ، والضياع والحب ، والإخفاقات ، والشعور بالزمن الداخلى المركب الذى يفصله عن الزمن الحاضر الفعلى وبذلك يحيا البطل داخل عالمين فى اللحظة الحياتية الواحدة : ذكريات الماضى، ومرارة الحاضر، بشاعة ما مضى من حروب ، والتعلق بأهداب مستقبل لا يأتى . وبينما يقف بطل يونيسكو «**بيرانجيه**» حتى اللحظة الأخيرة مقاوما فى مواجهة أن يكون «**خرتيتا**» ، على شاكله بنى جنسه الذين استسلموا لقدرهم المحتوم، فى أن يُصبحوا «**خراتيت**»، نشاهد بطلنا «باقل» فى «**مكان مع الخنازير**» يرفض الخروج من حظيرته، بل يدفع بخنازيره إلى الإنطلاق إلى العالم الخارجى، لعالم البشر الذى لم يستطع هو أن يتكيف معه، أو أن يستنشق هواءه حتى النهاية ؛ ذلك الهواء الذى حرم منه منذ أربعين عاما، فيقرر البقاء فى حظيرته مستمسكا بعالمه، يحيا داخل ذكرياته التى تعبث برءوسها داخل نفسه، وتثير أشجان زوجته التى تستسلم مثله لعالمه، فيقتربان بعد اختلاف؛ فى حالة أقرب إلى الصوفية، الباحثة عن حب ودفء، هما فى أشد الحاجة إليهما .

ويؤدى «الممثل» فى هذا العمل المسرحى الهام، دورا أساسيا، يقوم فى الأساس على التحليل النفسى المركب المنطقى المساير للأحداث المسرحية، وفقاً لمسارها الدرامى المتدرج، فتغدو لوثة الجنون الظاهرة حالة من التطهر داخل أداء الشخصية، وتصبح الحالة الطبيعية الواعية تناقضا مع تطور الشخصية ونموها. أمام **سينوغرافية** العرض المسرحى فقد احتوت فضاء مسرحيا اعتمد فيه المخرج على اتساعه لتشكيل الأحداث الواقعة داخل الزريبة الكائنة فوق خشبة المسرح، بكل التفاصيل الطبيعية لها، ويعد هذا تناقضا تاليا لفكرة وجود ممثلَيْن يمثلان دروى خنزيرين، ويقلدان حركاتهما . إن هذه الرقعة الرحبة من هذا الفضاء ، الذى تشكل فيها زريبة واقعة فوق خشبة «**مسرح سيد درويش**» أصابتْ العرض المسرحى بالوَهَن، فلم يكن هذا الفضاء عنصرا مكملاً للممثل، تضيق جغرافيته وحدوده رويداً رويدا، ليخنق الممثل، ويكبله بقيوده المكانية الضيقة؛ بل إنه أفرد له مساحة كبيرة للتجول فيها، ولم يساعده فى حصاره أو ضياعه .

إن أسلوب الإخراج يتسم بعدد من التناقضات المتعددة: الواقع ضد الرمز، الحالة الوجدانية الخانقة مع الانفراج الفضائى المضيَّع، وعى الممثل الحاضر والمفرط لأداء شخصية وعيها مغَيَّب، الانتقال المفاجئ من حالة الهياج والاضطراب إلى حالة التعقل الواقعى المفرط فى

عقلانيته، لقد وضع كل هذا العملَ برمته أمام المتفرجين فى منطق غير مبرر لتلقيهم للحالة النفسية لبطل العرض، وأبعدهم خطوات عن تفهم البعد الدرامى، والرسالة الدرامية، المعتمدة على قدْر كبير من التحليل النفسى العلمى للشخصيتين بطلَى المسرحية («بافل» وزوجته «بروسكوفيا») . وبذلك فقد العرض المسرحى أهم إنجازاته : الدراسة النفسية الدقيقة للشخوص المسرحية، التى يقوم عليها العرض المسرحى بكامله، وتعتمد عليها الرسالة الفكرية والدرامية للنص المسرحى، وهو المنهج الذى لم يتمكن الدارس من تحقيقه على الرغم من تبينه له



ملف عن « أدب الأقاليم »

تعتزم « إبداع » تخصيص العدد القادم عن قضية « أدب الأقاليم » ، ويشتمل العدد على دراسات ونماذج من القصة والشعر للأدباء الذين يقيمون فى مختلف محافظات مصر، وترجو « إبداع » ممن يود المشاركة فى هذا العدد ، إرسال المادة فى موعد لا يتجاوز العاشر من الشهر الجارى .

سمر ابراهيم

الكومبيوتر والشعر القديم

مجال الشعر القديم من مجالات المعرفة، ذات السحر الخاص، وقد جذب هذا المجال كثيراً من الباحثين والدارسين والمتذوقين للشعر، فأصبحنا إزاء نمطين من الدراسة والبحث. أول النمطين: نمط الباحثين عن معانى الشعر وأغراضه وقوافيه وأوزانه. وثانى النمطين، وهو الأقل عددا . يتمثل فى الدارسين للغة الشعر القديم ومحاولاتهم محاولات فردية تتميز بالنظرة الأحادية لبناء القصائد المفردة، وأحدث المحاولات هى المحاولة التى تستهدف دراسة لغة الشعر القديم، فى جملته، ككتلة واحدة لاكتشاف القواعد العامة التى تحكمه والإجابة عن عدة أسئلة حول بناء القصيدة العربية، وتقسيمها إلى كتل معنوية، بوساطة علامات لغوية محددة؛ ويبرز هنا سؤال حديث حول استخدام آلة الكومبيوتر، لتحديد تلك العلامات اللغوية وكانت تلك المحاولة هى موضوع محاضرة ألقتها الأستاذة «**كلود أودبيرت**» بجامعة **بروفانس** بفرنسا.

فى مشروع امتد عشرين عاماً لاكتشاف لغة الشعر القديم - **بالمعنى - الديسوسيرى** - أى محاولة إيجاد العناصر الثابتة المتكررة التى تحكم بناء القصيدة فى الشعر الجاهلى، وصوغها فى قوانين لغوية مجردة، تؤدى بنا إلى التوقع، انطلاقاً من فرضيات بديهية، وتقول هذه الفرضيات: إن النصوص الشعرية القديمة هى أولاً لغة ولذلك فاللغة تفرض قوانينها وقواعدها على النص الشعرى القديم، وإن النص يتكون فى شكل مطرد يبدأ، ثم يتقدم، ثم ينتهى، وينقسم خلال تلك المراحل إلى كتل معنوية محددة، بوساطة علامات لغوية كبرى، تكون بمثابة المفتاح الذى ينقلنا من كتلة إلى أخرى، وعلامات لغوية صغرى تتحكم فى البناء الداخلى للكتلة، والعلامات اللغوية الكبرى تتحدد

طبقاً لمعيارين، هما: ارتباطها بالسياق اللغوى الذى وردت فيه من حوار أو سرد، أو وصف .. إلخ، ثم ربطها بالموقف الذى وردت فيه.

وقد وصفت الأستاذة **كلود** العلامات اللغوية، فقسمتها إلى قسمين: أولهما علامات لغوية انتقالية، وتقصد بها «حروف المعانى»، أما ثانيهما فعلامات سياقية، وتقصد بها التراكيب اللغوية، أما عن «حروف المعانى» فهى: حروف الجر، وأدوات الشرط، والعطف، وكان وأخواتها وأسماء الإشارة.. إلخ. وهذه العلامات، طبقا لطبيعتها اللغوية، تبعث فى أذهاننا توقعات محددة، عن بناء الجملة التى تليها. مثلاً: إن الشرطية تليها جملتان وهكذا نجد أنفسنا أمام قوانين يمكن تجريدها وتتفاوت أهميتها تبعاً لتوظيفها فى القصيدة. وحروف الجر، رغم ثانويتها، لغويا تحظى بأهمية خاصة فى نصوص الشعر القديم، فغالباً ما يستخدم «**أبو نواس**» مثلا :الواو و : رُبَّ للانتقال من كتلة معنوية إلى أخرى. ونجد أن بعض الحروف ترتبط بمواقف بعينها. مثل كأن، فهى حرف للمقارنة بين شيئين أ، ب ، ثم تضفى صفات أ على ب، فتخلق عالما جديدا وهذا يظهر دائما فى تشبيهات الخمر عند «**أبى نواس**» فحروف المعانى تلعب إذن دوراً هاماً فى بناء الكتل المعنوية. وفى تحديد بدايتها ونهايتها، وأحياناً تلعب دوراً فى بناء البيت المفرد.

أما العلامات السياقية، وتقصد بها التراكيب اللغوية والأساليب العربية، مثل **دع - من - كفى**، وغيرها. فإنها تستخدم للانتقال من كتلة لأخرى، وهذا التحليل السابق للعلامات اللغوية هو ثمرة مجهود عشرين عاماً. ولعل الإضافة الجديرة بالاهتمام هنا، هى فى حديث الأستاذة **كلود** عن أهمية استخدامها للكومبيوتر فى الفترة الأخيرة لاستخراج تلك العلامات، ثم تجريدها فى أشكال هندسية، لإدراك بناء القصيدة العربية القديمة ، ولكن ظلت أسئلة كثيرة تدور بالأذهان ، حول هذا التحليل ومنهج استخدام الكومبيوتر ، فكان علينا أن نتحاور معها حواراً قصيراً ، لإيضاح بعض النقاط الغامضة التى تثير اللبْس لدينا .

ما المعايير العلمية الدقيقة التى تم بها تحديد العلامات اللغوية الكبرى ؟

- حُددت هذه العلامات طبقاً لمعيارين : التكرار ، والمعنى اللغوى الذى تحتويه العلامة . ولايعنى ذلك أن كل الحروف تعد علامات داخل القصيدة ، إنما تتفاوت فيما بينها .

عند توصيفك للعلامات جعلت الأساس هو اللفظ ، وليس المعنى ، والآن ذكرت أن المعنى هو المعيار العلمى الثانى لتحديد العلامة ، فبماذا تفسرين ذلك ؟

- إننى أقصد أن الهدف عندى ليس هو الدلالة ولكن الكلمة ، باعتبارها علامة موجودة على الصفحة ، وذلك لاينفى المعنى ولكننى أعتبره بؤرة اهتمام بل أعتبره عاملاً مساعداً على اكتشاف بنية الكتلة المعنوية ، والعلامات اللغوية التى تحددها .

ماذا تقصدين بالكتلة ؛ هل تساوى الغرض الشعرى ؟

- الغرض و الموقف والكتلة مصطلحات فضفاضة ،وأقصد

بالكتلة : الغرض ، بمفهوم قدامة ، عند تحدثه عن بناء القصيدة .

لقد تحدثت عن ارتباط العلامة بالموقف ، فماذا تقصدين بالموقف ؟

- الكتلة تحتوى على أكثر من موقف ، ونستطيع أن نعرفه باختصار بأنه مجموعة الأقوال أو الأفعال التى تحدث فى سياق محدد أى الحدث أو ما يشبهه .

ألا يعد ارتباط العلامة بالموقف ، وجهة نظر قبلية ؟

- نعم هى وجهة نظر قبلية ، ولكن ناتجة عن التعامل مع النصوص ذاتها ، خاصة أننا ، عند التعامل مع الكومبيوتر يجب أن نحدد قوانين ومعايير مسبقة، لوضع منهج التعامل مع الآلة .

تحدثت عن ارتباط العلامة بالسياق اللغوى ، ولكنك لم توضحى هذا الأمر داخل المحاضرة رجاء تفسير ذلك . ثم ما مدى اعتمادك عليه كأساس لتحديد العلامات اللغوية ؟

إذا ذكرنا أن القصيدة هى شكل معمارى ، مطرد له بداية، ثم كتلة، ثم كتلة أخرى.. إلخ، ثم خاتمة، وننتقل من كتلة لأخرى بعلامة تحدد بدايتها، وعلامة أخرى تحدد نهايتها. وهناك داخل الكتل بعض المواقف، ثم نصف الكتلة أى شكلها اللغوى من: حوار - **سرد - وصف - تقرير**.. ولكل شكل من هذه الأشكال أساليبه الذى يعتمد عليها. فالوصف يميل إلى استخدام **الجمل الاسمية**، أما **السرد** فى الأدب القديم ، فيرتبط **بالفعل الماضى ،والوصف بضمير الغائب**، ولكن هناك صعوبة فى تداخل هذه الأساليب أحياناً ولذلك فهى أيضاً وسيلة لوصف الكتلة بعد تحديد العلامات اللغوية.

ما المنهج الذى تم به التعامل مع الكومبيوتر، لتحديد العلامات اللغوية .

هذا مشروع مشترك بينى وبين الأستاذ «**أندريه جاكارينى**»، الذى وضع برنامج الكومبيوتر، انطلاقاً من المنطق الداخلى، لبناء الكلمة العربية، وتقسيمها صرفياً.

أفبأهلهم أ ف + ب + أهل + هم .

ثم وضعنا التباديل الممكنة لبنية الكلمة العربية، بتعددها وصورها المختلفة، طبقاً لقواعد اللغة العربية، ومثلاً: لا يصح أن تسبق الباء الاستفهام، فيستطيع بذلك الكومبيوتر أن يصنف الكلمات التى ترد عليه، ثم استخدام المعايير السابق ذكرها لتحديد العلامات اللغوية، ولابد أن تؤكد أن استخدام مشروع الكومبيوتر، لتحليل الشعر هو مشروع حديث. ولم تقدم فيه إلاعينة، ولايزال هذا المشروع كله تحت التجربة .

متابعات

عبد الوهاب داود

فى العيد القومى للدقهلية
كتابان .. ومهرجان شعرى كبير

قبل أن نتحدث عن المهرجان الشعرى الذى أقيم فى التاسع والعشرين من الشهر الماضى بقصر ثقافة الدقهلية فى إطار اللقاء الشعرى الذى نظمته مديرية الثقافة بالدقهلية ضمن احتفالات المحافظة بعيدها القومى ؛ يجدر بنا أن نشير إلى الكتابين اللذين أصدرتهما المديرية بهذه المناسبة ، وأولهما كتاب « **الشعر فى المنصورة** » الذى تصدرته قصيدة « **المشنوقة** » للشاعر الكبير **إبراهيم رضوان** (شفاه الله) واحتوى الكتاب على اثنتين وعشرين قصيدة أخرى ، ولئن كان الكتاب حافلاً بالقصائد التقليدية والمتوسطة والرديئة ، إلا أنه ضم مجموعة من القصائد الجيدة التى تم توزيعها بشكل عشوائى داخل الكتاب ، وقد استطاعت أن تلفت النظر إليها رغم ما أريد بها ؛ ففى شعر العامية تميزت قصائد « **العشق موت** » للشاعر **فتحى البريشى** و« **عقود الخروع** » للشاعر **حسام العقدة** وقصيدة « **فى العاصمة** » للشاعر **محمد رمضان** ، أما فى الفصحى فبرزت قصائد قليلة جداً منها « **والبداوة عارية** » **لطلعت العزب** « **صور للذى فى دمى** » لصفاء البيلى وقصيدة **أمل جمال** « **وظلال أوردتى على صحراء روحك** » أما باقى القصائد فهى عبء على الكتاب .

والكتاب الثانى « **القصة فى المنصورة** » احتوى على ست قصص قصيرة ، وكلها قصص متميزة ، ومن أهمها قصة « **أشياء لاتشترى** » **لوجيه عبدالهادى** و« **بطلان إجراءات** » **لفؤاد حجازى** و« **اللعب فى الحلقة** » **لعبد الفتاح الجمل** .

كانت البداية مع الندوة الشعرية التى أدارها المهندس **مصطفى السعدنى** مدير مديرية الثقافة ، والتى تميزت بإقبال محمود

من جماهير المنصورة المثقفة . وقد حضر من الشعراء الضيوف كل من : **حسن طلب ومحمد الشهاوى وماجد يوسف وعلى عفيفى** وكان الشاعر الكبير **أحمد عبدالمعطى حجازى** قد اعتذر عن الحضور لانشغاله ؛ واشترك عشرون شاعراً من الدقهلية ما بين الفصحى ، التى قيل عن قصائدها : « خلا اللقاء من قصيدة تمتلك اللغة السليمة إلا قصيدتين إحداهما تقليدية والأخرى قصيدة الشاعرة **أمل جمال** أما باقى القصائد فقد تنوعت وتعددت فيها الأخطاء ما بين لغوية وأسلوبية ، وينقصها الكثير فنياً » - والعامية والتى أحسست أن هناك شيئا ما تجبر القصيدة على التوجه فى إتجاهه ، كأنها جميعها قصيدة واحدة يغلب عليها الإيقاع بشكل صارخ ، فنرى جملاً بعينها تتكرر فىّ معظم القصائد .

وعلى الرغم من ذلك فقد تميز من بين شعراء العامية الشعراء : **فتحى البريشى وأحمد عقل**



ومجدى الحمزاوى ، الذين كانت أصواتهم الشعرية الخاصة واضحة ومميزة كما كان واضحاً جداً تميز الشاعر الشاب **محمود جبريل** والشاعرة الصغيرة **إيناس وجيه** ابنة الستة عشر ربيعاً التى ننتظر منها شيئاً كثيراً .

بعد انتهاء الندوة ، كان الحوار الذى امتد حتى السادسة من صباح اليوم التالى والذى بدأه وأداره الروائى الشاب **رضا البهات** ، فتحدث عن مستوى شعر العامية وواحدية القصائد ؛ ثم فتح الحوار أمام المتحدثين من الضيوف وأدباء الدقهلية ، حيث طُرحت قضايا كثيرة تتعلق بمستوى الشعر الذى قيل فى المهرجان ، كما تتعلق بما يؤرق أدباء الأقاليم عامة وأدباء الدقهلية خاصة من قضايا فكرية وإبداعية وثقافية ، كالعلاقة بين الأجيال وأزمة النقد ، وعلاقة الشاعر بالسلطة ، التى تحدث عنها الشاعر **حسن طلب** ، فقال : لماذا نبدأ نحن بالعداء ؟ ولماذا لا أوافق على الحضور إلى قصر ثقافة إذا طلب منى ذلك ؟ . إذا كنا قد حققنا بعض المكاسب لحركتنا من خلال المؤسسة فيجب أن نتابع ذلك حتى النهاية دون تنازل من جانبنا ، يجب أن نستخدم هذه المساحة المتاحة من وسائل النشر ونتعامل معها ، أما إذا أغلقت المؤسسة أبوابها فيجب أن تبدعوا أنتم جمهوركم كما تمارسون الكتابة حتى لو كلف ذلك ما كلف .

على عفيفى

على قنديل يضئ من جديد

بعد ثمانية عشر عاما يخرج علينا **على قنديل** مرة أخرى، نافضا تراب المقابر والتجاهل، ومعلنا وجوداً شعريا مدوياً، تماماً كالذهب، يُدفن ولا يصدأ .

ويعود الفضل فى إسقاط الضوء على شعر **على قنديل** إلى مركز إعلام الوطن العربى **«صاعد»** الذى تولى طبع إنتاج الشاعر كاملاً تحت عنوان **«الآثار الشعرية الكاملة»** بعد أن كانت دار الثقافة الجديدة قد طبعت أعماله منقوصة **تحت عنوان «كائنات على قنديل الطالعة»** بعد عام واحد من رحيله فى ١٩٧٥/٣/١٧. ويكمن الفارق بين



الإصدارين فى احتواء الطبعة الأخيرة على مجمل الإنتاج الشعري للراحل؛ حيث تمَّ إعداد « **الآثار الشعرية الكاملة** » فى أقسام ثلاثة.

ويتضح من عنوان القسم الثالث أن تبويب الآثار الكاملة تمَّ أيضاً بناء على التصنيف النوعى للشعر إلى نوعين : **نثرى وغير نثرى** . وقد عمد من تولوا تجميع أعمال **على قنديل** إلى إثبات القصائد كما هى، دون تدخل بالتصويب أو التعديل، على عكس ما حدث فى « **كائنات على قنديل الطالعة** » .

إن إصدار **«الآثار الشعرية الكاملة»** للشاعر على قنديل مناسبة لا يجب أن تمر مرور الكرام؛ فهي مناسبة لإعلان أن شعر الراحل لا يزال مشعاً ومفجراً لتساؤلات حول تجربة **على قنديل** ومكانته

على خريطة الشعر العربى الحداثى والحديث .

بنظرة سريعة إلى تاريخ ميلاده (٥ - ٤ -١٩٥٣) وتاريخ وفاته (١٧ - ٧ - ١٩٧٥) نعرف أن **على قنديل** قد رحل عن اثنين وعشرين عاماً، تاركاً إنتاجاً شعرياً يجبرنا على النظر إليه بوصفه ظاهرة شعرية فذة بالقياس إلى عمره القصير . يقول **عفيفى مطر** فى تقديمه لـ **«كائنات على قنديل الطالعة»** : «كان ميلاده الشعرى بشارة ووعداً مثقلاً بالاحتمال والتفجيرات الخلاقة وكان مصرعه شهادة كاملة وتحققا مذهلا لكلِ ما رأى، ولكل ما تنبأ به تلميحاً وتصريحاً، قولاً وكتابة»

هوية على قنديل :

لم يقع **على قنديل** تحت سلطة النص الشعرى الذى كان سائداً وقت رحيله، وكان هناك شعراء كبار. لكن هاجسَى : التمرد، والتجاوز، كانا ماثلين طوال الوقت وكان الهدف البيِّن الوضوح لديه هو الشعر . يقول فى قصيدته « **هوية**»:

أنا الشعر

والشعر ياقوتتى الأنثوية



هل الكون يعلم أنى أغنى

لآخر ما بعثرته جياد البرية؟

أنا النار، والشعر لحمى

وكفَّاي حمَّالة للحطب

هل الريح تعلم أنى انفلاق

الشعاع وأنى انعتاق

الغضب؟

وانطلاقاً من فرضية أن خير ما يقدم شاعراً هو شعره رأيت التعرض السريع لقصيدة من أهم القصائد التى أبدعها على قنديل، والتى تبرز بنيتها بوصفها علامة شديدة الوضوح على عمق الرؤية وقصدية البناء .

على قنديل ، وقوانين القاهرة

القاهرة هى قصيدة اكتشاف المدينة وكشفها، وهى نبوءة الشاعر التى يستشرفها من خلال قراءته لبنية المدينة القائمة، تلك النبوءة التى تمثل رؤية العالم عند **على قنديل** فى القاهرة، وتحتل موقعها قبل نهاية القصيدة بقليل، وكأنها نتاج استقراء الواقع الذي يقدمه فى بنية شعرية شديدة الإحكام. ولا يدخل فى مجال الزعم أن لقصيدة القاهرة استراتيجية بينة الوضوح تنتفى عنها صفة العفوية؛ ذلك حين نعرف أن الشاعر قد ترك فيما ترك رسومات بيانية لهذه القصيدة، على وجه الخصوص، مما يشى بوضوح الرؤية الشعرية لدى **على قنديل**، وبوعيه العميق بتقنيات الكتابة الشعرية المغايرة التى كان **على قنديل** من أوائل من حاولوها .

قصيدة القاهرة قصيدة تنقسم إلى جزءين يحمل كل جزء عنواناً منفصلاً؛ الجزء الأول بعنوان ١ - **يقظة الدخان فى سماء الدهشة**، والثانى **٢ - المدى زورق** . بالإضافة إلى هذا، فقد قُسمت القصيدة إلى ثلاث حركات مكانية؛ يتخذها الشاعر الذى أسمَّيه بـ « **الوافد** » حيث يفد الشاعر من خارج القاهرة إلى داخلها . وهذه الحركات هى :

- **حركة الوافد المتجه إلى المدينة .**

- **حركة الوصول إلى المدينة .**

- **حركة دخول التجربة فى المدينة .**

فى كل حركة من هذه الحركات الثلاث تتجلى وحدات بنائية ثلاثة ، تتداخل لتصنع شبكة علاقات مسيطرة على الجزء الأول من القصيدة « **يقظة الدخان فى سماء الدهشة** »، وهى **وحدة الوصف، ووحدة التساؤلات، ووحدة المونولوج** الذى يسيطر على القسم الأول، و**الديالوج** الذى يسيطر على الجزء الثانى .

حركة الوافد المتوجه إلى المدينة:

وهى حركة الوافد المتوجه إلى المدينة حاملاً تصوراته عنها وشغوفاً بالسؤال عنها، واستطلاعها قبل أن يصلها . وتتبدى وحدة الوصف فى الحركة الأولى من خلال اللغة التقريرية التى تصف مشاعر الوافد فى طريقه إلى المدينة ـ إلى القاهرة ، فيقول :

شريط القطارات كان يوازى تفجر وردة

وكان المساء خواتم ذهبية فى الأصابع

تورد للقلب ما يعجز الصمت أن يحتويه

وكان المدى صاريا لا يقيم

ويتضح الوصف التقريرى من استخدام « **كان** » التى يستلزم مع اسمها خبراً محدداً : « **شريط القطارات كان ... ، كان المساء...، وكان المدى ...** » .

ويتجه الوافد بعد وحدة الوصف التقريرى لمشاعره التى يسقطها على الأشياء إلى وحدة السؤال :

« **من فتح الصدر بيارة للنجيمات ..** »

« **من أشعل الوجد ...** » «**سألت النخيل ..** » « **سألت البريد...** »

« **سألت القطارات ...** »

وحيث يمكن للنخيل البعيد أن يرى أكثر مما يمكنه السماع فتأتى الإجابة :

« **سألت النخيل : « على البعد ماذا ترى يا نخيل » ؟**

- دخاناً طويلاً، صراخاً طويلاً ، وفى التحت نمل وشئ كثير،

على حين يعتذر البريد عن الإجابة لطول طريقه، وتدعوه القطارات للدخول فيقترب أكثر .

يقترب القطار من المدينة فتأخذه غفوة :

« **غفوت قليلاً،**

وكنت أرى النهر يجرى »

وتبدأ الحركة الثانية «بيقظة الدخان فى سماء الدهشة» ، وهى حركة الوصول إلى مشارف المدينة حيث :

« **دخان يتكاثف وعواء يقترب**

تخللت مدىً مربدا

وحين تقاطع لحم الدهشة مع ساقية الأرق

انغرست لافتة أولى: القاهرة»

وهنا وحيث يصبح الشاعر داخل المدينة تصبح الرؤية أكثر وضوحاً والصوت يتحول إلى عواء، فقد كانت إجابة النخيل فى الحركة الأولى :

«**دخانا طويلاً، صراخاً قليلاً**»

أما الوافد فيقول :

« دخـــان يتكاثف، وعـــواء يقترب »

ويندرج تحت هذه الحـــركـــة عنوانان هما : **القـاهرة، القـاهرة تتـربع على الـعـرش**، ونعـود من خلالهما - فى الحركة الثانية - إلى وحدات : **الوصف التقريرى** غير المحـــايد هذه المرة، ثم **وحــــدة السؤال**، ثم **المنولوج** .

تتبدى وحدة الوصف فى هذه الحركة من خلال الجمل القاطعة الخبرية :

« دخـان يقـتـرب - سـمـاء مدرجة فى قائمة الأعمال

تـوابـيت تـتـنـاسـل - فـطر يتكاثر - دائرة تتضخم

شـمس لا تشـرق إلا من ورق العملة ... » .

ثم تأتى وحدة السؤال :

« هل أنت عواء يتكاثف؟

لماذا لا يضطرب النبل؟

هل خـارج دائرة تتـضـخـم غيب يتضخم؟

ثم يلجـأ الوافـد إلى داخله، إلى الأشياء الحميمة التى يحبها هارباً مما تبدى له للوهلة الأولى، وحينما لا يجد فى ملجئه هذا ما يقيه يقرر الدخول إلى التجربة :

« أبحث عن فـيـروز وهى تهرب من يوتوبيا إلى أخرى،

أو أفتح دفتر الصمت حيث عفيفى مطر يتسلق مئذنة الدمع، أو أدخل فى حـركـة طلع يقاوم فتك العفن

أبحث، أفتح، أدخل :

رهج فى الصدر ومجمرة فى العينين وفعل يركض صوب الخُلد

أجرب » .

وهنا تنتـهى **الحركة الثـانية** بقرار التجريب. وتبدأ **الحـركـة الثالثة** التى هى التجربة، وتكون قد مضت فترة زمنية هى ما بين : «كان **المسـاء خـواتم ذهـبـيـة فى الأصابع** » فى الحركة الأولى، إلى «**القاهرة تؤذن لصلاة العصر**»، وهى فترة زمنية تعد بعد قصيرة بالنسبة للزمن اليومى، ولكنها تعنى أن زمنا طويلاً قد مر فى القصيدة؛ زمن يكفى للدخول فى التـجـربة . وفى الحركة الثالثة سنجد أيضـاً **الوحدات** الثلاث :

وحـــدة الوصف ويعتمد على البصر :

« انظر حولى :

لا طير حى ولا طير مقتول

لا أوراقٌ خـــضـــر ولا نـار حمراء

لا أبـواب تفـتـح ولا أركـان تتهدم ... »

« غابة من كهرباء لزجة »

وحدة السؤال :

« تشب المآذن فوقا ، لماذا؟ »

« يبدأ من أين وهم الرجوع ، ومـن أيـن يـنـفـــــذ طـعـن الخديعة؟ »

وحدة المنولوج الداخلى :

آه شريط القطارات بعثرنى فى فتوق الليالى

وجرجرنى للفجيعة ... »

ونتـيـجـة لهذه المكابدة والعناء ينتهى الوافد إلى اكتشاف قوانين المدينة الثلاثة : القانون الهندسى، والقانون اللهبى، والقانون الجدلى الذى يقول :

« ق هـ ر

قهرتْ ، تُقهر ، فهى قاهرة ومقهورة » .

ويبدأ القسم الثانى من القصيدة : **المدى زورق .**

فى الجزء الثانى من القصيدة (**المدى زورق**) يتبنى الشاعر الاستراتيجية نفسها التى تبنّاها فى الجزء الأول **الوصف الخارجى** الذى يسقط عليه ما بداخله، والتساؤل يتحول من **المنولوج** إلى **الديالوج** والعكس . وبرصد سريع **لوحدة الوصف** سنجد :

« المدينة وجع فى عظام النهار »

« فى الليل يتجشأ المقطم »

«فى الصباح عواء يتجشأ، يذهب إلى العمل، وعمل يتبدد فى العواء .

ثم يُجرى حواراً مع النيل يتضمن داخله أسئلة :

« النيل حوار »

عطش السنين صفاؤك السطحى أم أبد الحوار؟

أرق السنين نسيمك المطوى أم شوك الديار؟

وفى النهاية، وبعد التجربة، والمشاهدة، والسماع، والرصد، يلقى الشاعر بنبوءته التى يراها ولا يخمنها، والتى تعتبر نتيجة منطقية للسائد والموجود فيقول :

« أرى يوما ـ ربما قريب كأصابع اليد ـ يأتى

يقف العالم معصوفاً ، ويثبت كل ذى حال على حاله :

اليد القاتلة يشهد عليها دم القتيل،

والكتاب الخائن تنحل عنه أحرفه

والماء المغتصب ينتفض

الذبائح تستيقظ والخوف يصير التيار الجارف

النهر الذى سكت ينطق ، ومن تكلم يسمع

يوما، ربما قريب كدم محتقن

اقترب يا دخان

ويا عربات ازحفى

وانطرق يا حديد على قبرة القلب

لا القاهرة تبقى قاهرة

ولا الدلتا دلتا

ولا الشاعر مسجوناً فى لسانه » .



جولة الابداع

يصدر فى خلال شهر يوليو العدد ١٤/١٣ من كتاب **قضايا فكرية** تحت عنوان : « **الأصولية الإسلامية فى عصرنا الراهن** » .

لا يبدأ الكتاب بمحور نظرى يتضمن مفهوم الأصوليات فى التاريخ والعصر الراهن بشكل عام ، ثم الاغتراب الدينى ودور الفلسفة فى تحرير الوعى ؛ ثم ينتقل بعد ذلك إلى دراسة الأصوليات اليهودية والمسيحية ، فيدرس الدين والسياسة فى إسرائيل ، والأصولية الجديدة فى أوروبا ، والولايات المتحدة الأمريكية . ثم ينتقل إلى دراسة التجارب الأصولية الإسلامية فى تركيا وإيران ؛ ثم فى الوطن العربى؛ فيعرض لتجربة الحركات الإسلامية فى مصر ، والسودان ، وفلسطين ، واليمن وتونس والجزائر .

ثم يناقش كتاب **قضايا فكرية** فى محوره الخاص ؛ قضية الإسلام والدولة العربية ؛ فيبدأ بدراسة حول حقيقة الأصولية الإسلامية ، ثم نهاية الدولة فى الإسلام ، ثم يناقش العلاقة بين الأصولية وإخفاق التحديث ، ويتعرض أيضاً لإشكالية القومية العربية والإسلام .

ويناقش الكتاب الآليات الفكرية والعملية للأصولية الإسلامية . فيبدأ بدراسة عن آليات الفكر الدينى ، فيناقش الدعوة إلى أسلحة المعرفة ويتساءل عن ماهية الاقتصاد الإسلامى . ويتعرض لفكرة القوة المسلحة لدى الجماعات الإسلامية المتطرفة . فضلاً عن ملف كامل لوثائق قضية الدكتور **نصر حامد أبو زيد** .

ويشتمل الكتاب أيضاً على عروض لأهم الكتب العربية الجديدة ، ومنها كتاب (**السياسة والدولة**) للدكتور **برهان غليون** ، وكتاب : (**لاهوت التحرير**) للدكتور **حيدر إبراهيم** ، وكتاب : (**العلمانية من رؤية مختلفة**) للدكتور **عزيز العظمة** ، وكتاب : (**الفكر النقدى والبعث الروحى**) للدكتور **محمد أركون** .

ويحوى العدد باباً جديداً تحت عنوان : (**حوارات**) يدور حول الأصولية الإسلامية ويشترك فيه كل من : د . **إسماعيل صبرى عبدالله** ود . **سمير أمين** و **فهمى هويدى** ود . **محمد الغيومى** و **مشهور مصطفى مشهور** و د . **عبدالعظيم أنيس** و د . **فؤاد زكريا** وآخرون.

ويشترك فى تحرير هذا العدد نخبة من أبرز المفكرين فى مصر والعالم العربى .

أحمد مرسى

أول تكريم رسمى للشعر الأمريكى الأسود

اختيار شاعرة سوداء لمنصب شاعر أمريكا المتوج لعام ١٩٩٤

وقع اختيار مكتبة الكونجرس على **ريتا دوف** Rita Dove ، وهى شاعرة سوداء ، فازت بجائزة **پوليتزر** وتستلهم موضوعات عملها الشعرى من تاريخ بلدها وذكريات أسرتها ، لتحمل لقب شاعرة الولايات المتحدة المتوّجة عن عام ١٩٩٤ .

و**ريتا دوف** ، تبلغ من العمر ٤٠ سنة ، وهى أصغر من حمل هذا اللقب حتى الآن ، وهى أول من مثل الشعر الأمريكى الأسود ، ومن ثمّ فهى أوّل من يحظى بهذا التكريم الأدبى القومى ، من بين شعراء أمريكا السود .

وقال **چيمس بيلينجتون** ، أمين مكتبة الكونجرس ، فى إعلانه لنبأ اختيار **ريتا دوف** **يسعدنى أن أعلن اختيار شاعرة ، أصغر سناً ، تتمتّع بالتفرد والتنوّع . وبعد أن حمل هذا اللقب عدد من الشعراء المتوّجين الذين جمعوا بين مميزات جمّة من ممارسة طويلة ومرموقة ، يسرّنا أن تُتوّج ريتا دوف ممثلة بارزة ، لجيل متعدّد الألوان ، وبثراء ، من أجيال الشعراء الأمريكيين »** .

وبهذا الاختيار تنضم الشاعرة السوداء الشابة إلى كوكبة من الشعراء الأمريكيين المرموقين ، الذين حملوا هذا اللقب «الاحتفالى» من أمثال : **روبرت بن وارين** ، **وريتشارد ويلبور** ، **وچوزيف برودسكى** ، الحائز على جائزة نوبل ، والشاعرة المتوّجة الحالية **مونا ڤان داين** .

وقد حصلت **ريتا دوف** ، التى تدرِّس مادة الشعر بجامعة **ڤرچينيا**، على جائزة **بوليتزر** سنة ١٩٨٧ عن مجموعة شعرية صدرت باسم « **توماس وبيولا** » . وموضوع قصائد الكتاب يدور حول ذكريات جدّها وجدّتها من جانب أمها . وقد أشارت الناقدة **هيلين ڤاندلر** إلى

خلو شعرها من أية زوائد ، وقالت: إنها « **حذفت كلّ ما لا ضرورة له، وأبقت على الأشكال الخالصة ، إن قصائدها تجسد الاقتصاد الذى قال عنه كيتس إنه علامة على الأسلوب المتقن**».

وتستحضر **ريتا دوف** فى قصائدها دائماً التجربة السوداء ، معتمدة إلى حدّ كبير على السيرة الذاتية - الأوتوجرافيا - والتاريخ . وفى مقابلة صحفية وصفت قصيدتها « **الميسيسيبى** » ، على سبيل المثال ، بـ « **أنها تقريباً تأمل فى نهر الميسيسيبى ومعناه فى التاريخ الأمريكى** » . وقالت : « **وعندما يقرؤها شخص أسود فإنه يرى أن وصف السّقوط فى النهر يعكس تجربة السقوط فى أعماق العبودية** » .

وتقول **ريتا دوف** فى قصيدتها : « **الميسيسيبى** » ، ١٩٨٩ :

فى البداية كان الأنين الأسود
والصرير ، عجلة جانبية
تتحرك عبره . أكثف
عندئذ ، رائحة الليلك
رائحة الينسون ، شعرات قليلة
على رُسغ يتدلّى يتفصّد عرقاً .
كنا نسقط فى أعماق النهر
الانزلاق الشهوانى وذاب الظل .
كنا واقفين على سطح
العالم الجديد ، قبل الخرائط
نوْبة نسيم فاترة
والروح هامسة بعيداً .

... ...

وعندما سئلت عما إذا كان فى وسعها أن تؤثر على مدينة **واشنطن** ، حيث يقع مكتب الشاعرة المتوجة فى **مكتبة الكونجرس** ، وحيث توجد أعداد ضخمة من السود ، لم تملك إلاّ أن تعبّر عن شعورها بالإشارة ، لمجرد التفكير فيما يمكن أن تفعله ، سواء فى منطقة **واشنطن** ، أو فى شتّى أنحاء البلد .

وقالت : « **إن شباب اليوم ، بيضاً أو سوداً ، يعتبرون سيارات الليموزين الفارهة ، والفنادق الفخمة التى يستعملها أبطال الرياضة ، ونجوم الغناء والسينما ، والمسرح ، علامات للنجاح ، وهم فى الغالب لا يلاحظون الإنجازات الثقافية** » .

وإذا كان المشاهير الذين لفحتهم الشمس بصبغتها ، هم وحدهم الذين يلاحظون ويُعبَدون ، فسوف يواجه أطفالنا أوقاتاً عصيبة إذ يرون القيمة فى الظلال ، حيث المفكرون والباحثون والعلماء هم الذين يحافظون على تماسك المجتمع .

•

ولدت **ريتا دوف** فى **آكرون** ، بولاية **أوهايو** ، وتخرجت فى **جامعة ميامى ، بأوهايو ، وجامعة أيوا** . وقد صدرت لها ، إلى جانب أعمالها الشعرية ، مجموعة من القصص القصيرة ، هى: « **الأحد الخامس** » (مطبعة جامعة فرجينيا ، ١٩٨٥) ، ورواية «**عبر البوابة العاجية** » (بانثيون، ١٩٩٢) .

وفيما يتعلق بتناول حياة جدّيها « **توماس وبيولا** » (١٩٨٦) **قالت : « لقد تناولت**

الموضوع بحرية ، بدون تقييد شديد بالواقع ، ولكنهما يمكن أن يتعرّفا على نفسيهما » .

ويمكن ملاحظة محاولة تحريف الواقع ، فيما فعلته **ريتا دوف** بعنوان المجموعة . فاسم جدّها هو **توماس** ، ولكن جدتها كان اسمها **چورچيانا** ، وقد تحوّل إلى **بيولا** لأسباب شعرية محضة .

« إن **چورچيانا** اسم جميل ، ولكنه طويل للغاية ويشغل سطراً . فضلا عن أنه اسم ذو أساس ذكورى ، وقد أردت اسما **أنثوياً** » ويشير جيليما أستاذ الشعر السابق بجامعة **ماريلاند** ، وهو الآن مدرس بمركز الكتاب فى واشنطن ، فى مجال تدليله على مدى نفاذ **ريتا دوف** إلى أعماق وعى هاتين الشخصيتين ، فى مقطع من قصيدة: Ars poetica ، كمثال على أسلوبها الوجيز ، والمثير للتداعيات :

ما أريده هو أن تكون هذه القصيدة

صغيرة ،

مدينة أشباح

على خريطة الإرادات .

ثم تستطيع أن ترسمنى فيها كصقر :

مسافر يحدّد البقعة .

وعن اختيار **ريتا** كشاعرة متوجة ، يقول **چيليما** :

« إنها فكرة صائبة أن تختار شاعرة سوداء لهذا اللقب . فهى أبرز الشعراء السود الأحياء والأموات »

وواضح أن الناقد الأكاديمى قد دفعه الحماس إلى المبالغة « **غير الأكاديمية** » لأن هناك العديد ، من بين الشعراء السود بين الأحياء . وبلا شك بين الأموات أيضا ، من الشعراء المجيدين والمجددين، الذين أثْروا حركة الشعر الأمريكى الحداثى المعاصر .

ولحسن الحظ ، لاتدّعى الشاعرة لنفسها هذه المكانة التى خلعها عليها الناقد المتحمس . فقد عُرف عنها فى الماضى أنها أعربت عن تشككها فيما إذا كان فى الوسع اختيار شخص واحد ، باعتباره الأفضل أو الأحسن . وفى مراجعة **لبيو جرافيا لا نجستون هيوز** ، تأليف **أرنولد رامبر ساد** ، بمجلة **نيويورك تايمز بوك ريڤيو** ، ١٩٨٨ ، كتبت **ريتا دوف** عن **هيوز** تقول :

« **كان التجاهل العرضى لجانب كبير من مؤلفاته فى بلده (بينما كان يُحتفى به فى إفريقيا، وكوبا ، وأوربا) وكانت النتيجة الساخرة فى عالم أدبى يبدو أنه لايسمح إلاّ لكاتب أسود واحد ، بأن ينعم بالشهرة فى زمن ومكان معينين**» وقد درجت **مكتبة الكونجرس** خلال السنوات من ١٩٣٧ الى ١٩٨٦ ، على تعيين مستشارين للشعر . وابتداء من عام ١٩٨٦ ، رفع هذا المنصب إلى منح لقب الشاعر المتوّج ، مستعيرة بذلك الأنموذج البريطانى . وعلى خلاف الأنموذج البريطانى ، فإن **ريتا دوف** لاتلتزم بنظم قصائد فى المناسبات الوطنية . فالشاعر المتوّج الأمريكى ، يستطيع أن يفعل ما يحلو له ، ومع ذلك ، يتقاضى ٣٥ ألف دولار لمدته المحددة بعام واحد ، ويخصّص له مكتب **بمكتبة الكونجرس** ، ولايطلب منه الحضور اليومى ، بطبيعة الحال .

وعلى عكس كثير من الشعراء الذين يمكن القول أن الشعر هو الذى اختارهم كانت **ريتا دوف** تعدّ نفسها لدراسة القانون . وهى مرحلة، حسب نظام الدراسة فى الولايات المتحدة ، تبدأ بعد التخرج من الجامعة ، وينطبق النظام نفسه على مدارس الطب . فذات يوم ، أثناء زيارة لأسرتها فى ـ أكرون ـ بمناسبة عطلة عيد الشكر . قالت لوالدها ، الكيميائى بشركة جوديير للإطارات والمطاط» ، **إنها قد اعتزمت أن تصبح شاعرة** وتقول ريتا ، متذكرة هذا الحديث « **ابتلع والدى ريقه وقال « حسن ، إننى لم أفهم الشعر على الإطلاق ، لذلك لا تغضبى إذا لم أقرأ شعرك**» ولم تعترض . ولكنه بدا عليه كأنه يشعر أن ابنته قد بدأت الرحلة إلى جزيرة ذهنية لا يمكن الوصول إليها ، ولكنها ، على الأقل، رحبّت بأمانته .

ومنذ اشتغالها بالتدريس ، كتبت مئات القصائد ، « فاتحة تويْجات الحياة اليومية بحثاً عن روحها وروح الآخرين » . لقد كتبت قصائد عن جسدها وعن ابنتها وعن أجدادها ، وعن مشاهداتها ، عما سمعته وعن مشاعرها .

وكزنى النحل ، الصباح

يكشف التفاصيل :

أبواق الحكمة القرمزية

سقطت

على أرضية العالم . لقد

عدت إلى البيت ، رهق السفر والغسيل .

فضاء مثبّت فى كلّ خطوة . .

والآن قادتها رجلاها على جزيرة الخيال ـ التى شعر والدها أنها عسيرة المنال ـ إلى مقعد شاعر الولايات المتحدة المتوّج وعمرها ٤١ سنة ، ذلك المقعد الذى كان أول من جلس عليه **روبرت بن وارين** فى ١٩٨٦ .

وفى حديث صحفى مع فيليسيتى بارينجر فى بيتها بمدينة شارلو تسفيل ، حيث تدرّس « الكتابة الإبداعية » بجامعة فرچينيا، قالت : «**إن هدفها هو أن تضع نهاية لعزلة الشعر عن المجتمع الأمريكى . وهى لا تتوقع مع ذلك أن يملأ جمهور القراءات الشعرية ملاعب كرة القدم ، كما كان يحدث فى موسكو . ولا تتوقع أيضا أن يُنتخب شاعر أمريكى رئيساً للولايات المتحدة، كما كان ليوبولد سيدار سنجور فى السنغال . ولكنها تأمل فى إمكان أن يصبح ذلك الفن ، الذى بدا لوالدها كشىء عسير المنال ، جزءاً من الحياة اليومية**» .

وتقول « **ريتا دوف** » : «**إنه لشىء مبلبل أن يبدو الشعر موجودا فى عالم مواز خارج الحياة اليومية فى أمريكا . إن الحلم الأمريكى له جانب آخر . فهناك الحلم الأمريكى للوحدة الأسرية ، الذى يصبح مملكة إقطاعية .**

وهذا يعززّ أكثر الملذات الاعتزالية والفردية ، التى تتعارض مع الملذات الجماعية والتى تتحقق عندما يقف شاعر مثل **إيفتوشنكو** أو « **فوزنسنكى** » فى ملعب كرة ليلقى قصائده .

وهناك أشياء أكثر عملية تحدث أيضاً ، عدم الدعم العام النسبى للفنون . فالكتابة والفنانون الآخرون لا يملكون الكثير من الوسائل ليتمكنوا من إعالة أنفسهم عن طريق فنهم .

لذا كان ما يفعله الكتاب ، وبصفة خاصة الشعراء ، هو أن يتجهوا إلى المجال الأكاديمى . وهى من جانب ،طريقة رائعة لكسب لقمة العيش . وهى من جانب آخر ، تعزل الشاعر أو الفنان ، عن المجتمع الأوسع قاعدة . كما أعتقد أن إدخال التليفزيون بدأ يأخذ مكان كل ما نملكه من روح جماعية . وكانت النتيجة أن لدينا الآن بنية اجتماعية مختلفة . لدينا مجتمعات التليفزيون غير المعقولة ، فأولئك الناس الذين يشاهدون مسلسل « كلّ أولادي » يشعرون أن هذه الأسرة هى أسرتهم

... ...

إن قصائد **ريتا دوف** يسكنها أفراد أسرتها ، زوج من أصل ألمانى، يكتب الرواية وإبنتها **وأُفيفا** ، ١٠ سنوات ، وجدّاها اللذان نزحا إلى الشمال، مع **ماندولين** وأسرة متنامية .

منذ سنوات كان قد وعد أن يأخذها إلى شيكاجو

كان فاتناً آنئذ ، حمامة

يمكن رؤية نبضتها عندما كانت اللحظة

ساكنة بصورة متقنة . فى البيت

يزحف الظلام ويطن مثل نول .

تقف إلى جانب الأريكة

مطيعة وسط حُليهًا الرخيصة

أسرار مثل غناء الطير فى الهواء .

إن الشيء الذى يضايق **ريتا دوف** أكثر من أىّ شىء آخر هو فكرة آن الشعر يقدم فى الغالب باعتباره مادة للدرلسة ، وليس شيئا يُستمع إليه أو يُحب .

أعتقد أن كثيراً من شبابنا يشعرون أن الشعر شىء سوف يمتحنون فيه ولن يعرفوا الإجابة الصحيحة . تلك أشياء صغيرة ولكنها عملية يمكن أن تخفض مستوى القلق عندما يتعلق الأمر بفكرة الشعر . ويمكن أن تقدم خدمة عامة عظيمة إذا خصص التليفزيون أو الراديو مجرّد عشرين ثانية أو ٣٠ ثانية أو ٤٠ ثانية لقراءة قصيدة قصيرة . وأعتقد أنه من الحماقة ألايحاول الشعر أن يستخدم التغيرات فى ابتكاراتنا التكنولوجية. وأعتقد أن إعداد شرائط فيديو للشعر فكرة رائعة ، إن بعض أعمال شبكة التليفزيون الموسيقية (إم . تى. فى) الجيدة رائعة حقيقة . وأستطيع أن أتخيل الاستخدام للصوت والصورة مع الشعر، ولكنها أضافت أنه من المحتمل ، نتيجة لإحياء الشعر باستخدام التكنولوجيات المتاحة ، أن نخسر لحظات الصمت الضرورية لفهم الشعر . ويبدو أننا نُغرق بالمعلومات، ونتحّرك بسرعة وأن هناك ميلاً إلى التعامل مع الأشياء على مستوى السطح ونجهّز الأشياء بسرعة . وهذا يتناقض مع طبيعة الانفتاح والإدراك اللذين يحتاجهما المرء لتلقى الشعر .

وتقول إن هذا الانفتاح على صور وأخيلة الآخرين يمكن أن يكون هاماً بصفة خاصة حيث إن الشعر فى أغلب الأحيان لغة الأقليات أو الجماعات الأخرى التى تشعر بأنها لا يُصغى إليها : الأفريقيون تحت الاستعمار ، والأيرلنديون تحت الحكم البريطانى ، والمنشقون السوفيت ، والسود الأمريكيون . وبدلاً من عرض منظور فردى حميم ، يعطى الشعر صوتاً لبهجة وآلام شعب . وفى حالة القمع ـ لاتوجد

كلمات اخرى لذلك ـ بالنسبة لكل تلك الجماعات ، هناك التقليد الشفهى ، والإحساس بالذات مع مجموعة وقالت من الأرجح أن ينبع أفضل الشعر من محنة معتمة أكثر منه من الرضا الفردى . إن الحظ الحسن ، كما يقول **تولستوى** مضجر . لذلك فنحن نولى اهتماما أكثر إلى الشعر الذى يأتى من تراث واضطهاد ولهذا ترى من خلال عينى أمها مرة أخرى حركة الحقوق المدنية فى أوائل الستينيات فى قصيدة .

●

« بحيرة وينجفوت »

فى أغسطس الماضى وقفت وحدها طوال ساعات
أمام جهاز التليفزيون
كجناح غراب تحرّك بسرعة عبر
شوارع الحكومة البيضاء .
السياحة الشجاعة
أثارت خوفها ، مثل چوانا إذ تقول
أماه ، نحن أمريكيون أفريقيون الآن !
ما الذى كانت تعرفه عن أفريقيا ؟
هل كانت هناك بحيرات مثل هذه البحيرة
بها زورق دُفع تحت المرفأ
أو مسيسبى ـ توماس ـ العظيم
بحرائره الجهمة ؟

●

نفْض الغبار

كل يوم برية ـ لا
ظل يبدو . بيولا
صبورة وسط الحلّى التافهه ،
السولاريوم غضْبة
ضوء ، عاصفة رملية
بينما يعيد رداؤها الرمادى
الخشب الداكن إلى الحياة .
تحت يدها لفائف وأهلة لا تزال
تتلألأ أكثر قتامة . ماذا
كان اسمه ـ ذلك الولد الأحمق فى السوق
فى كابينة الشبان ؟ وقبلته والدورق الشفاف
به سمكة لامعة وحيدة ،

جرح يتموَّج
ليس مايكل
شىء أرق . ؟
كل ذرة
أثارت نفساً عميقاً و
الكنارى متألق .
ذاكرة متذبذبة : البيت
بعد رقصة ، الباب الأمامى
مفتوح على مصراعيه والمدخل
يغطيه الجليد ، اندفعت دلاَّية الثلج
تتململ وسبحت

السمكة منطلقة :
كان ذلك قبل
أن يتخلى الأب عنها بسنوات
باسمها ، قبل أن ينمو اسمها
بسنوات ليعنى
الوعد ، ثم
صحراء - تعيش - فى سلام .
قبل الظل بكثير وشريك الشمس فى الجريمة
الشجرة .
موريس .
من مجموعة (توماس وبيولا) ١٩٨٦ .

أنور محمد إبراهيم

معرض ماتيس فى قاعة المحكمة

فى الوقت الذى تناولت فيه مجلة « إبداع » فى عددها الصادر فى شهر أبريل ١٩٩٣ معرض **ماتيس** والطليعيين الروس المقام حاليا فى **مركز جورج بومبيدو** بباريس تحت عنوان « **ماتيس ١٩٠٤- ١٩١٧** » ، ظهرت فى الصحافة الروسية والفرنسية أنباء حول ما عرف باسم « **قضية أعمال ماتيس** » والتى جاءت ملكية روسيا لها بفضل النشاط الخلاق بل والتنبُّئ - إذا جاز القول - لجامعيها : **سيرجى إيفانوفيتش شوكين وإيفان أبراموفيتش موروزوف**. المسألة تتلخص فى أن السيدة **إيرينا شوكينا**، ابنة **سيرجى شوكين** والوريثة الوحيدة له والمقيمة فى فرنسا، قد لجأت للقضاء وطالبت فى دعواها بوقف عرض جميع اللوحات التى تعود ملكيتها لأبيها من المعرض ومصادرة الكتالوج الذى بلغ عدد نسخه ٤٠ ألف نسخة . وقد أصبح من المعروف الآن أن محكمة باريس للأمور المستعجلة قد استبعدت مسألة مصادرة



ماتيس : « صورة ذاتية » (١٩٠٦).

الكتالوج كما أنها قررت استمرار عرض لوحات **ماتيس** موضوع الدعوى والمأخوذة من متحفى **بوشكين** بموسكو **والارميتاج** ببطرسبورج، وقد بادرت صحيفة « **الثقافة** » الصادرة فى موسكو يوم ١٣ مارس ١٩٩٣ بسؤال السيدة **إيرينا الكسندروفنا أنطونوفا** مديرة متحف **بوشكين** للفنون الجميلة ما إذا كان هذا الحكم يعنى انتهاء الحرب بصدد ميراث **شوكينا** أم أن هذا هدوء مؤقت ، وقد أجابت :

– ماذا تقول ؟! لا يزال هناك وقت حتى ينتهى هذا الجدل . لقد تلقينا وزميلى **ميخائيل بوريسوفيتش بيوتروفسكى** مدير متحف **الارميتاج** دعوة للمثول أمام محكمة باريس فى الثانى عشر من مايو .

– وكيف ستسير الأمور فى رأيك ؟

– الأمر بالطبع ليس سهلا . سأعطيك فى البداية موجزا تاريخيا للقضية . فى التاسع والعشرين من أكتوبر أصدر مجلس قوميسارى الشعب مرسوما جاء فيه : « انطلاقا من أن جاليرى **شوكين** يضم مجموعة نادرة لأعمال أساتذة الفن الأوروبيين خاصة فنانى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهى مجموعة لها أهمية كبرى للدولة بأسرها ولقضية تنوير فقد تقرر تأميم هذه المجموعة وفى التاسع عشر من ديسمبر من العام نفسه ، جرى اعتبار مجموعة **موروزوف** ملكا للدولة أيضا . كان هذا هو واقع البناء الثقافى فى تلك الفترة .

– بناء ؟!

– دعنى أوضح لك . سرعان ما حددت هاتان المجموعتان مصير واحد من أهم المتاحف التى تضم مجموعات من الفن الأوروبى المعاصر ، وهو متحف **الفن الغربى الحديث** فى موسكو . لقد أعطى هذا المتحف فى الواقع دفعة قوية لإنشاء مؤسسات مماثلة فى بلدان أوروبا وأمريكا فكان أن تبعه قيام متاحف شهيرة أخرى فى نيويورك وباريس للفن الحديث ، بل وفى **مركز بومبيدو** نفسه . فى عام ١٩٤٨ . وفى خضم الصراع ضد الكوزموبوليتانية والشكلية تم إغلاق المتحف وتسريح العاملين به ووزعت مجموعته بين متحفى **بوشكين** والارميتاج وكان التقسيم محزنا . آنذاك أدرك مسئول متحف **بوشكين** ومدير متحف الأرميتاج : أن زيادة مقتنيات متحفيهما جاءت نتيجة عمل جائر . وكان كلاهما يعلم أنه من الضرورى حفظ هذه الروائع إذ إن زمانها لم يأتِ بعد . مر الزمن وجاءت سنوات الركود ، سنوات **بريجنيف** ، عندئذ بدأ المسئولون عن المتاحف يدفعون للعرض على حذر لوحات **فان جوخ وجوجان وماتيس وبيكاسو وبراك** وغيرهم، لوحة وراء لوحة . بعدها بدأت المعركة ولم يتحقق لنا النصر النهائى إلا فى عام ١٩٧٤ عندما قمنا بإنشاء قاعة جديدة فى المتحف لعرض أعمال الطليعيين الفرنسيين ، ساعتها أصبح واضحا أمام المتزمتين المتطرفين أن إعادة الطليعيين إلى المخازن أمر مستحيل. آنذاك ولدت فكرة بعث متحف الفن الغربى الحديث . وكان من الممكن أن يكون ميلاد هذه المجموعة حدثا عظيما إلا أن عرضها بأكملها كان أمرا تحيطه الصعوبات من كل جانب. لكننا كنا مستعدين للتنازل عن كنزنا . من أجل ماذا ؟ ليست

هذه بيريسترويكا من أجل البيريسترويكا. لقد كنا نود أن نقوم بهذا اعترافا بالفضل الذى قدمه جامعو اللوحات العظام من أجل الثقافة الوطنية . وقد رأى البعض إمكان عرض المجموعة فى قسم جديد من أقسام متحف **بوشكين** الحالى والذى لا يبعد كثيراً عن المبنى الرئيسى ، لنقل مثلا فى المتحف السابق **لماركس وإنجلز** ، لكن هذا المبنى أعطته البلدية فى لحظة حماسة لعرض مجموعة مقتنيات النبلاء .

- وكيف ستتطور الأحداث مستقبلا ؟

- ليس من الصعب التخمين . فنحن على علم بموقف **إيرينا شوكينا** ، لقد خطت **إيرينا** أولى خطواتها فى هذا الاتجاه عام ١٩٥٤ ثم فى عام ١٩٦٥ أخذت فى تبادل الرسائل مع **الجنرال ديجول** وأخبرته أنها ستخفف من دعواها دون أن تتنازل عن حقها فى ميراثها من أجل الاتفاقية بين فرنسا والاتحاد السوفيتى .

اليوم ترى **إيرينا سيرجيفنا شوكينا** أن الوضع - بداهة - قد تغير فهى تفترض أن من المنطقى الآن محاصرة عرض روائع مجموعة **شوكين** فى البلاد وخارجها .

لقد كنت فى زيارة قريبة لباريس وتحدثت مع المحامى **برنار جوانو** الذى وكلنا له الأمر ، لكن صاحبة الدعوى لاذت بالبقاء فى جنوب فرنسا ، وهو أمر مؤسف ، إذ كان بودى أن أحدثها عن مدى الاحترام الذى يحظى به والدها فى وطنه وأن أناقش معها الصدام الذى وقع ؛ وهكذا تحتم أن تكون المحاكمة فى الثانى عشر من مايو .

- وماهى توقعاتك ؟

- إنه أمر صعب ودقيق . إن الأمر يتطلب دراسة عميقة لكل الظروف والملابسات ودراسة الوقائع التاريخية . لقد نشرت إحدى صحف موسكو خبرا بعنوان « **إيرينا شوكينا** ضد **فلاديمير لينين** » ، صحيح أن **لينين** هو الذى وقع مرسوم التأميم لكن الأمر الآن على درجة من الخطورة بحيث لا يصح تناوله على هذا النحو على أية حال فإن زماناً طويلا كان يفصل بين **ماتيس ولينين** الذى لم يكن يزين حوائط شقته بلوحات الانطباعيين .

يجدر هنا أن أنقل دون أى تعليق من جانبى رأى القانونيين فى **مركز بومبيدو** : ربما يستحق مرسوم التأميم النقد ومع ذلك ففى ظل المعايير القانونية الحالية فإن الحكومة الروسية فقط هى المالك للأعمال الفنية المذكورة .

هكذا فإن المعركة القضائية لا تزال قائمة . وكم أود أن يدرك خصمنا كم يعنى التبادل الثقافى . من وجهة نظرى لا أريد أن تكون هناك سابقة تتعلق بإعادة الأعمال الفنية التى جرى تأميمها بعد عام ١٩١٧ !

لوث جارثيا كاستنيون

وداعاً كامرون !

فى صيف ١٩٩٢ شهدت إسبانيا جنازة واحد من أكبر أساطير الفلامنكو : **كامرون دى لا إسلا** . ولم يكن هذا سوى اسم الشهرة ؛ أما اسمه الحقيقى فهو **خوسيه مونخيه** . أطلق عليه اسم « **كامرون** » ومعناها « الجمبرى الصغير » نظراً للون بشرته الشاحب وشعره الفاتح . وقد كان مختلفا فى لون البشرة والشعر عن قومه الغجر . كان غجريا من الجنوب . غجرى من عائلة فقيرة ، قضى ثلاثاً وثلاثين سنة فى هذه الحياة لا يعرف سوى الفقر والبؤس. لكنه كان أيضاً غجرىّ الإرادة .



خوسيه مونخيه

ورغم كل ظروف القسوة التى أحاطت بحياته كان له صوت قوى جميل يتلون ، ويمزج بين الحب والحزن والشجن على نغمات **الجيتار** .

ويدل اسمه « **دى لا إسلا** » على أنه من جزيرة **سان فرناندوه** ، التى تقع فى جنوب إسبانيا ، قرب مدينة قادش موطن الشاعر **رافاييل ألبرتى** :

عاش **كامرون** حياة قصيرة ؛ لكنها غنية . كأنه كان يعرف أن الموت يترصده . لكنه كان ينتظر المعجزة التى تنقذه من المرض

الخبيث الذى كان يرعى فى صدره بسبب الكحول والتبغ والمخدرات .

كان **كامرون** يتردد فى السنوات الأخيرة من حياته على المستشفيات التى أكدت له أن لا دواء لمرضه . لكنه كان يغنى ويتعذب. وفى محاولة أخيرة سافر إلى الولايات المتحدة مع إيمان بأن المعجزة قد تأتى من هذه الأرض : أرض العلم والجديد من الاختراعات. وعاد إلى إسبانيا يحمل الأمل ، أمل الإنسان الذى ينتظر المعجزة، ويرفض أن يصدق قدره المحتوم .

وفى الشهور الأخيرة مع هدنة الموت ، كثف جهده فى الكتابة وتلحين الأغانى . وعندما وصل ملاك الموت - كما يقول الشاعر **ماشادو** ، وجده سهل الحمل . لقد صار وزنه أربعين كيلو جراماً ، وترك وراءه كل شىء . وهنا أغرقته إسبانيا بالجوائز والميداليات كأن إسبانيا استيقظت من نومها لتكتشف أن واحداً من أعظم **مغنى « الكانتى خوندو »** فى أواخر القرن العشرين قد رحل إلى الأبد .

كان **كامرون** أسطورة حقيقية مدفونة فى جسم نحيل ضعيف هدّه البؤس والفقر ، وفى وجة مختوم بالألم وصوت أجش ممزوج بالحزن. وجه وصوت كانا يحملان إلى مستمعيه ارتعاشة خاصة . ففى صوته كان يختبىء الجمال والرعب .

وقد تجمعت إثر موته - فى مدينته وفى مدريد وفى المدن الأخرى على طول وعرض إسبانيا الحكوميين شخصيات متميزة من المسئولين الحكوميين والفنانين والفلاسفة والمؤرخين والكتاب والمخرجين والممثلين والمغنين ، وكل أمة الغجر.. لوداع هذا الرجل الذى تبوأ أعلى مكانة فى هذا الفن الغجرى الأصيل : **الفلامنكو**، أو « **الكانتى - خوندو** » ومعناها الغناء الذى يأتى من أعماق الإنسان ليعبر عن صراع الإنسان مع القدر المحتوم .

كان **كامرون** مغنيا يميل إلى الدنيا الحقيقية وإلى المعنى الوجودى للإنسان . وكان الفلامنكو هو أفضل وسيلة لديه للتعبير عن هذا الشعور . فالشعر والموسيقى كانا محور إبداعه . فكان ينظم القصائد ويؤلف الموسيقى ليغنيها . وكان لامتزاج صوته ، بصوت الجيتار متعة جمالية حقيقية، رغم أن هذه المتعة كانت لا تخلو أحيانا من الشجن .

تحمل أغانى **كامرون** معانى الحب والعزلة والضنى والموت ، تلك العناصر التى شكلت الدائرة الأولى فى اهتمامات الفنان الراحل ، من خلال انتمائه إلى أهله وذويه ومسقط رأسه والمكان الذى عاش فيه .

ومن خلال الذاكرة يبرز اهتمام **كامرون** بالحاضر فيكتشف المعنى التاريخى لوجود الإنسان . وفى أحيان أخرى يتقدم نحو المستقبل ويتنبأ بموته واختفائه . ولكن فى كل الأحوال لا يفارقه الإحساس بالزمن المراوغ . الزمن الذى يمحو كل شىء، فيكون حليفنا وعدونا فى الوقت نفسه ؛ وقد انعكس هذا الإحساس على أغانيه ، فسادت فى معجمها مفردات مثل : (الرعب ، الحب ، الموت ، البكاء ، الألم ، الشفقة ، الشرف ، الدم ، الخيانة ، والحزن ، والشوق ..) إلى آخر هذه الكلمات .

لقد كان **كامرون** أكبر مغنى الفلامنكو فى إسبانيا رغم أن عمره

لم يتجاوز الثالثة والثلاثين وكان يغنى بصوت أصيل ملىء بمشاعر حقيقية وكانت موسيقاه تحمل صراع الموت والحياة . فقد تحصن بالغناء ضد الموت . فرحل عنا جسده، لكن أغانيه ما تزال حية باقية .

كان **كامرون** إلهاما للشعراء والفنانين وهو بعد على قيد الحياة . وبعد موته لبست إسبانيا كلها الحداد ، ولن تكتمل معرفتنا بالفنان الراحل ، إلا إذا قرأنا معا شيئا من نصوص أغانيه :

لابد أنك تبحثين عنى

مثلما يبحث الماء عن النهر ،

والنهر عن البحر .

لا أريد لك أن تذهبى

ولا أريد أن تبقى

ولا أن تتركينى وحدى

ولا تتذكرين

كم تعذبيننى بأكاذيبك ووعودك

التى لم تحفظيها أبداً

تعذبيننى بأكاذيبك ووعودك

إنى أشبّهك بزهرة اللوز :

جميلة وبيضاء من الخارج

مُرة الثمر من الداخل

أيتها الآه

لابد أنك تبحثين عنى ،

مثلما يبحث الماء عن النهر ،

والنهر عن البحر .

أجراس الفجر . آه ، كم أنا سعيد أن أراك . تعالى واختبئى بجانبى .

ذهبتُ إلى الكنيسة الكبيرة

لأ طلب من يسوع الناصرى

أن ينقذ أمى

ورد علىَّ بهدوء

بأنه يهب لى أمى

ذهبت إلى الكنيسة الكبرى .

إنك تضرمين النار فى روحى، فى بيتى ، فى حياتى .

إنك ليل يضىء حلمى

إنك حياتى

أين أنت .. أدعوك ولا تجيبين

إنك تعذبيننى بوخزات الموت .

آه .. دمى يصرخ

إننى أتعذب كثيراً

بسبب حبى لفتاة فلامنكية

سلبت منى عقلى .

لو حكيت للقمر مابى من عذاب

لأطفأ نوره

وهبط من عليائه دون تردد

ليجلس بجانبى ، ويكفكف دموعى .

حول مهرجان جرونوبل التاسع للمسرح الأوروبى

(٣ - ١٠ يوليو ١٩٩٣)

ينعقد فى مدينة « **جرونوبل** Grenoble » بفرنسا المهرجان التاسع للمسرح الأوروبى فى الفترة من الثالث إلى العاشر من شهر يوليو القادم . ويعتبر هذا المهرجان ملتقى فكرياً وفنياً فريداً ، بما يتيحه من فرص التفاعل والحوار بين مختلف الثقافات والاتجاهات الفنية فى العالم ، فمن المعروف أن العروض المشاركة فى هذا المهرجان لا تقتصر على القارة الأوروبية ، ففى هذا العام على سبيل المثال تشترك كل من الولايات المتحدة الأمريكية من أمريكا الشمالية ، وشيلى من أمريكا الجنوبية .

ولا تقف قيمة مهرجان « **جرونوبل** » عند مجرد إتاحة الفرصة لتلاقى الأفكار وتبادل الخبرات المسرحية والتعرف على الإبداعات الجديدة فى فنون المسرح، فالمهرجان يوفر فوق ذلك كله مجموعة من الأنشطة الثقافية المسرحية الإضافية ، فتقوم الجامعة الصيفية صاحبة شعار : (**الطقوس والتقاليد والمسرح**)، بتعريف المشاهدين بالأصول المسرحية ، وذلك من خلال تقديم عدة عروض مسرحية متبوعة بلقاءات للحوار حولها ، ويشترك فى هذه اللقاءات المخرجون المشاركون فى المهرجان . وعن طريق العرض الذى يجرى تحت شعار : (**المسرح تحت القنابل**) ، تجرى مشاركة أعضاء المهرجان فى تحليل عدم التوازن الناتج عن التطور السريع والمتلاحق للأحداث فى أوروبا . وتقوم الشبكة الأوروبية للشركات المستقلة من جهة أخرى بتنظيم لقاءات عدة ، تهدف إلى خلق مدارك خيالية جديدة . ولعل أهم هذه اللقاءات هو اللقاء الذى يعقد تحت اسم : (**المسرح والشباب**) ، ويجد فيه الشباب الأوروبى فرصة فريدة للحوار حول تنوع الممارسات المسرحية بتنوع البيئات الثقافية ،

TOC! TOC! TOC!
GRENOBLE

9e FESTIVAL DE THÉÂTRE EUROPÉEN
DU 3 AU 10 JUILLET 1993

كما يقومون فيه بتقديم عروضهم لمناقشتها فيما بينهم .

أما عن الدورات التدريبية ، فتجدر الإشارة إلى ما يقوم به الكوميديان « **كريستيان ماسا** » من تنظيم لدورة خاصة تحت عنوان : (**ارتجال المسرح الكوميدى**) .

وإذا ما ألقينا نظرة عامة على الدول المشتركة فى مهرجان « **جرونوبل** » والعروض التى ستقدمها ، سنرى كيف أن هذا المهرجان يعد عيداً مسرحياً أوروبياً بمعنى الكلمة . ولنبدأ بالدولة المنظمة : **فرنسا** .

تشترك فرنسا فى مهرجان **جرونوبل** بأكثر من عرض ، فتعرض فرقة (**الأنوف الجديدة La Nouveaux Nez**) نصاً بعنوان : (**جنون فى سيرك صغير**) ، وتتكون هذه الفرقة من أربعة أعضاء : ثلاثة رجال وسيدة ، وهم جميعاً من خريجى مدرسة السيرك ؛ وقد أنشئوا فرقتهم عام ١٩٩٠ ؛ وعلى الرغم من حداثة نشأة هذه الفرقة ، إلا أنها حصلت على عدة جوائز ، منها **جائزة السيرك ، وجائزة القناة الفرنسية الثالثة** .... إلخ. والعرض الذى تقدمه هذه الفرقة كوميدى بالطبع ، بالمفهوم المعاصر للكوميديا ، الذى يختلط فيه العبث بالجد ، والواقع بالخيال ، من خلال حسٍ فكاهى عالٍ ، على طريقة الممثل الفرنسى : **جاك تاتى** ، وقد لعب كل عضو من أعضاء الفرقة الأربعة فى هذا العرض عدة أدوار ، ما بين لاعب أكروبات وموسيقى ومغنٍ وبهلوان .

أما العرض الثانى لفرنسا ، فى إنتاج جديد من نوعه ؛ حيث تشترك لأول مرة أربع مؤسسات فى إنتاجه هى : مسرح الحركة ومسرح الخيال ، ومسرح الفراش الأسود ومسرح الورش؛ وهذا العرض إسمه : (**نيرون العظيم**) أو (**لهو الإمبراطور**) ، ويندرج فى إطار الكوميديا السوداء ؛ ويقدم لنا من خلال ثمانية مشاهد شخصية كوميدية لطاغية سفاح، ومع أن العرض مضحك للغاية ، إلا أننا لانستطيع أن نفصل فيه بين الضحك والشعور بالرعب ، حيث يذكرنا العرض بما نلقاه فى واقعنا المعاصر من طغاة دمويِّين . وقد أتاح اشتراك أربع هيئات فى إنتاج هذا العرض ، فرصة إسناد إخراجه إلى أربعة مخرجين ، وهى مغامرة فنية بكل المقاييس ، إذا وضعنا فى الاعتبار تنوع الأساليب والرؤى من مخرج إلى آخر .

أما العرض الفرنسى الأخير فيقدمه (**مسرح الحركة**) بعنوان : (**ألف لذة ولذة للنكد**) ، ويدور حول امرأة تعمل طاهية ، وتستطيع من خلال حكاياتها أن تنقل الجمهور من عالم إلى عالم ومن زمن إلى آخر .

وغير فرنسا هناك دول أخرى عديدة أوروبية وأمريكية ، فانجلترا مثلاً تشترك بعرض جديد لرائعة شكسبير (**روميو وچولييت**) تقدمه فرقة مسرح (**فوتسبارن تراڤيلنج**) . ويتداخل فى هذا العرض استخدام الأقنعة مع الاحتفاظ بكلاسيكية المسرح ، كما يختلط الأداء الكوميدى بالحركات والإيماءات الخارجة .

وتشترك **شيلى** بدراما إيمائية عنوانها : (**ألف ليلة وليلة من حياة شاعر**) ، ويقدمه مسرح البانتوميم . والعرض مستلهم من حياة الشاعر الفرنسى الشهير « **رامبو** » بكل ما مر به من خبرات ملتهبة وأحاسيس متناقضة وعواطف جارفة .

أما **الولايات المتحدة الأمريكية** ، فتقدم : (**سيمفونية شباب الكامينو**) وفى هذا العمل المسرحى الموسيقى يشترك مائة وخمسة من لاعبى الناى ، يقدمون مختارات من الموسيقى الكلاسيكية والحديثة . كما تشترك بلچيكا بفرقة (**وور - وور**) ، المكونة من ثنائى (**دويتو**) كوميدى غير عادى يقدم عرضاً مفتوحاً فى الطريق العام بعنوان : (**الطيور**) . أما جمهورية التشيك (**مروڤيا**) ، فتعرض دراما إيمائية بعنوان : (**ثلاث زيجات تعسة**) ، للمخرجة « **إيڤاتالسكا** » ، وهو أيضاً عرض مفتوح يشترك فى تقديمه مجموعة من الشباب تتراوح أعمارهم بين الخامسة عشرة والعشرين ؛ ويعتمدون فى هذا العرض على استخدام الأقنعة ، ويلجئون إلى الغناء فى صورة تبدو بسيطة وبدائية، غير أنها تنطوى على أداء مسرحى رفيع وشاق .

وتشترك **إيطاليا** بعروض ثلاثة أولها : (**مذكرات من نار**) الذى يدور حول تاريخ الشعوب التى وقعت فريسة للاستعمار الأوروبى ، عن نص كتبه الصحفى الشاعر « **إدوار جاليانو** » من **أورجواى** . وفى العرض الإيطالى الثانى تظهر بعض التقنيات التجريبية مثل استخدام الأرجل الخشبية ، بهدف استعراض بعض الأساطير المنتمية لحوض البحر المتوسط . أما العرض الثالث فهو بعنوان : (**المتحف المتجول**) ، وتقدمه فرقة (**الفن فى الشارع**) . ويشترك فيه خمسة وخمسون ممثلاً يجسدون المهن القديمة التى أوشكت على الاندثار ، مما يجعلنا نحس كأننا نعيش فى إيطاليا فى بداية القرن الحالى .

وقد اشتركت **إسبانيا** بعرضين ، أولهما يقدمه (**مسرح سامولا**) المكون من ستة أفراد هم الممثلون ولاعبو الأكروبات فى الوقت نفسه ، والعرض الذى يشتركون به ينتمى إلى الروح السوريالية ويجمع بين الفكاهة والشاعرية . أما العرض الثانى فهو عرض مفتوح تقدمه فرقة إسبانية كولومبية مشتركة ، ويعتمد العرض على الحيوانات الأسطورية والعرائس المتحركة .

وهكذا تفتح **جرونوبل** ذراعيها لتحتضن شتى الأفكار والإبداعات المسرحية الجديدة على اختلافها . أملاً فى حوار خصب وتفاعل بنَّاء .

تونس تراهن على الثقافة *

بعد أن أختتمت بنجاح ملحوظ الدورة الثانية عشرة لمعرض تونس الدولى للكتاب تستعد تونس للبرنامج الثقافى الذى سيقام هذا الشهر « **چويليه** » فى كامل تراب الجمهورية .

والجديد فى النشاط الثقافى التونسى هو سعيه للخروج من الطابع المحلى الذى كان ملحوظاً فى عهود سابقة ، وتنشيط التبادل مع الثقافة العربية فى بلاد المغرب العربى وفى الوطن العربى كله وخاصة مصر .

فى الشهور الخمسة الماضية نظم أسبوع ثقافى مغربى



بطلة الفيلم التونسى
« طوق الحمامة المفقودة »

(نسبة إلى بلاد المغرب) تضمن عروضاً للأفلام المغربية والجزائرية والتونسية ، وندوة حول النقد السينمائى فى المغرب العربى ، وملتقى حول الشباب والممارسات الثقافية ، ومسابقة رسوم الأطفال ، وعروضاً مسرحية تجريدية .

وفى بداية أبريل أقيم معرض مصرى للفنون التشكيلية ، كما نظمت بالتعاون مع اتحاد الفنانين العرب ندوة عن حماية حقوق الإنسان . وأقيمت الدورة الثانية عشرة لمعرض تونس الدولى للكتاب التى استمرت عشرة أيام ، وتميزت ببرامجها الثقافية والأدبية التى صاحبت المعرض ، وكان من أهمها الندوة التى أقيمت تحت عنوان : « **المجتمع المدنى : قضايا ومفاهيم ومعيقات** » . وقد

استمرت هذه الندوة ثلاثة أيام متواصلة ، وكان من المدعوين للمشاركة فيها **محمد نور فرحات** أستاذ القانون الدستورى المصرى ، **ونصر حامد أبو زيد** الأستاذ المساعد بكلية الآداب بجامعة القاهرة ، والباحث السورى **عزيز العظمة** ، والعراقى **وفيق رؤوف** ، والسودانى **حيدر إبراهيم على** بالإضافة إلى الباحثين التونسيين : **الصادق بلعيد** و**محيى الدين الحضرى** .

وقد ناقشت الندوة أربعة محاور هى : العلمانية فى سياقها التاريخى ، والقانون والشريعة ، والمشهد الثقافى العربى ، والحركات المتطرفة كمعيق للتنمية والديمقراطية .

أما هذا الشهر « **جويلية** » فهو شهر المهرجانات فى تونس التى لا يخلو فيها شهر من مهرجان أو أكثر يكون فرصة لتنشيط العمل الثقافى من ناحية ولاجتذاب السياح من ناحية أخرى .

وفى هذا الشهر تشهد تونس **٢٦** مهرجاناً تقام فى العاصمة ، **والحمامات ، وطبرقة ، وسوسة ، والمنستير ، وصفاقس ، وبنزرت ، والمهدية ، والقير** ، وغيرها من المدن التونسية.

أهم هذه المهرجانات مهرجان **قرطاج** الذى يقام فى مسرح مكشوف بالقرب من أطلال المدينة **البونيقية** (الفينيقية) القديمة ، ويجمع بين فنون الموسيقى والغناء والشعر ، والندوات الأدبية والفكرية. وكان عدد من المطربين والممثلين والشعراء المصريين قد دعوا للمشاركة فى هذا المهرجان فى سنوات سابقة وعلى رأسهم الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى** .

أما المهرجانات الأخرى فبعضها مخصص لفنون بعينها كمهرجان « **تستور** » المخصص للمألوف (الغناء الأندلسى التونسى) والموسيقى التقليدية ، ومهرجان « **المحرس** » المخصص للفنون التشكيلية ، وهناك مهرجانات أخرى تجمع بين مختلف الفنون .

ومن أهم البرامج الثقافية التى ستقام فى « **جويليه** » أيضاً اللقاء الفكرى التونسى المصرى حول « **التنوير فى الفكر العربى الإسلامى** » ، وقد خصصت له الأيام الثلاثة الأولى من هذا الشهر .

هكذا تريد تونس أن تربح فى الثقافة معركتها لتثبيت دعائم المجتمع المدنى وتنميته تنمية شاملة .



أصدقاء إبداع

كثير من الأصدقاء غاضبون كما أعلنوا فى رسائلهم ، بعضهم غاضب لأن قصيدته نشرت فى هذا المكان ولم تنشر فى متن المجلة ، والبعض الآخر غاضب لأن الرد على قصيدته والإشارة إلى ما بها من عيوب لم يعجبه ، أما الفريق الثالث فغضبه يعود ، إلى أننا لم نشر إلى هذه العيوب أصلا ، ولم نتعرض لقصيدته بخير ولا شر ؛ فلا إبداء الرأى أعجب أصدقاءنا ، ولا التزام الصمت !

وإلى جميع هؤلاء الأصدقاء : **خالد حمدان والسيد التحفة ومحمود عباس وأشرف العنانى** وغيرهم من الغاضبين ؛ نحب أن نوجه هذا الرجاء الذى نود فيه أن يدرك الجميع حرص المجلة عامة على كل ما تتصور أنه يفيد أصدقاءها من الأدباء والكتاب ، وهذا الحرص لايمكن أن يتجسد من خلال المجاملة، بل على العكس ، تؤدى المجاملة إلى ضرر كبير لا نريد أن نشارك فيه .

ردود خاصة :

● الصديق **سعد رضوان** : نأسف لأن مقالك : « الرواية ليست فناً ملحمياً » وصلنا متأخراً بعد صدور ملف الرواية .

● الصديق **محمد نور الدين**: نتفق معك فى الرؤية التى انتظمتها قصيدتك (قراءة فى تاريخ الأمل) ، ويبقى الاختلاف حول التشكيل وبناء العمل الفنى .

● الصديق : **حسن حسنى حسن** (آداب عين شمس) ، أدب الخواطر ليس مما تنشره المجلة فى هذا الباب .

● الصديق : **على رضوان محمد سلطان** : ثق فى أننا لا نعتقد أبدا أننا دون جريدة (اللوموند) ، ولكن أردنا فقط أن نبين للقارىء الصدى الطيب الذى تحظى به (إبداع) فى الأوساط العربية والغربية .

● الصديقة **أمانى أسعد توفيق** (كلية البنات ـ عين شمس)، لاتزال أعمالك بعيدة عن الشعر ، فأنت فى حاجة أولاً إلى إتقان الأدوات الضرورية من لغة وعروض ؛ وننتظر منك نماذج أخرى .

● الصديق **مراد عباس** (إسكندرية) ، نعتذر عن ترجمة قصائد لوركا فاهتمامنا منصب على المعاصرين من مرحلة ما بعد لوركا .

● الصديقة **راندا** (القاهرة)، إن شكواك من نثرية القصائد التى ننشرها ، وافتقادك للموسيقى فى كثير من النصوص يمكن أن يكون

مقبولاً لو أنك أنت نفسك تكتبين شعراً موزوناً ، ولكن قصيدتك (عذابات عاشق) حافلة بالأخطاء العروضية : ولن نستطيع مساعدتك إلا إذا حاولت أنت أولاً .

● الصديق : **أشرف الخضرى** : محاولتك محاكاة (شمس المغيب) للشاعر الكبير (محمود حسن إسماعيل) ، فيها كثير من أخطاء اللغة والعروض . كما أن فكرة المحاكاة نفسها تحتاج إلى تبرير !

● الصديق : **مصطفى عنتر** الديسطى (الدقهلية) . نعتذر عن قبول الدراسة المرفقة عن شعر « **سعاد الصباح** » ؛ لأنها لا تتناسب مع ما ينشر فى المجلة من شعر ودراسات .

● الصديقة : **نادية بُدر غنيم** (دسوق) نشكر لك فى البداية اهتمامك بالشعر حفظا وإلقاء وكتابة على الرغم من مشاغل مهنة الطب ، ونود لواطلعنا على نماذج مما تكتبين، أما عن حيرتك بإزاء قصيدة (أنت الوشم الباقى) للشاعر « **عبدالمنعم رمضان** » ، فلعل مصدرها هو حرصك على محاكمة الشعر بمعيار الأخلاق، . ونحن لوفعلنا ذلك لحكمنا بالإعدام على جانب كبير قيمٍ من تراثنا الشعرى منذ « امرىء القيس » حتى الآن . لقد أصبح الشعر اليوم مدارس واتجاهات شأنه شأن سائر الفنون ، وفى وسعك أن تختارى منه ما يناسب ميولك .

● الصديقة : **أمانى أسعد توفيق السيد** (كلية البنات - عين شمس) : قصيدتك مرثية شاعر غير صالحة للنشر بسبب أخطاء اللغة والعروض ، فلتحاولى اتقانهما أولاً .

●

البكــــاء

شعر : خالد حمدان

الجــيزة

كنتَ استعرتَ عيوناً كالعيون
ولمّا خاصَمَتْكَ القوافلُ
ادّعيتَ جروحاً تشبهُ الأشجار
وقطراتٍ ..
لا تشبهُ النساء
وعلمتَ بأن اللهَ يحبُّ الجوعى،
جعتَ ..
يحبُّ الموتى
، مُتَّ ..
الغيبَ
، فغبتَ تصاحبُ عصافير لا تتوضأ بالنشيدِ
ولغاتٍ ..
ليستْ تعلمُ سرَّ جلوسِكَ
ترفلُ دمعاً ،
وكنتُ صغيراً أصاحبُ العصافيرَ التى تتوضأُ

بالأمسياتِ
وبى ،
وأعُدُّ عربات القطارات
ونجوماً ..
أقذفها فى النهر
واحدةً ..

واحدةً ..
لم أكنْ ـ بعدُ ـ أعرفُ الفرقَ بينَ لعابِ امرأةٍ
ورماد مدينة ،
وكنتَ وديعاً كسماء
وجميلاً كمعصية
وشريراً ..

●

وجـع الأسئلة

شعر : السيد الجزايرلى

(مطوبس ـ كفر الشيخ)

لماذا اصطفيت الوجوه الغريبة
وخبأت فى الطلق سرّ المخاض ؟
لماذا ارتباطك بالليلِ
ينسيك طعم الشروق
وقد كنت نهراً
يتبّل أنفاسه بالشقوق ، وطفلاً
يطارد عصفورةً فى فضاء الجسد ؟

لماذا « الملوك
إذا دخلوا قريةً »
يبيعون أحلامها
ويخطّون فوق الفروض انكسار النوافل
ويخفون خلف الصلاة الصباح المشعشعَ
أو يكتمون النبوءةَ
إن كشّفتْ وجهها للتراب
ـ وهل نمت يوماً سعيداً ـ ؟
صغارٌ

يحطّون كالطير بعد السفر
ينامون ملء الشوارع
ويلقون فوق الرصيف المبلّل أوجاعهم
وشمسٌ بحجم اشتعالك تأتى
وتكشف عوراتهم للسماء
صغارٌ كمثل الطيور
مطاردةٌ من دمى
صغار ترتّل أحزانها غنوةً
ثم تعلن أن البحيرة
تبتاع بالريح أشرعةً متعبة
لينطفىء الموج تحت الزوارق ..
ـ وهل نمت يوماً سعيداً ـ ؟
بلادٌ تبارك همَّ الطيور
فكيف احتمالك
يدنيك منها
ويقصيك عنى ؟!!

أديرى وجهك الحانى

شعر : الأمير يوسف عبدالباسط
(أسوان)

أديرى وجهك الحانى
إلىَّ وقربى ...
... عينيك أشدو فيهما
شعرى وألحانى
أديرى وجهك الحانى
إلىَّ وقرِّبى ...
... خديك أقفوفيهما
عطرى وريحانى
أعيرينى بهاء الصبح من وجهكْ
ومن ويلات ليل الشَّعرِ ..
... يا عمرى أريحينى
وضمينى
وفى آفاق سحر الثغر هُزِّينى
وفى كاساتِ آهاتى فصُبِّينى
فإن أحسستِ أنى ذبتُ فى كأسى
فهاتى الثلج من كفَّيكِ فى قلبى
فدُسِّيه
أديرى وجهكِ الحانى
فإنى يا حياة القلب يا عمرى
شربت الخمر مراتٍ ومرَات
فلم أسكرْ ولم أجهلْ بها قومى
ولم أسهرْ ولَم أهجرْ بها نومى
وخمرُ الشعر من عينيكِ أردانى
وألجانى إلى عَينٍ
من الحانات تسقينى
وفقَّاعاتُها تفلى بأحشائى
وفى يومٍ سألت الناس عن اسمى
فقالوا : جُنَّ ...
... والصبيان زَفُّونى
وفى المرآة تاه الجفن عن رسمى
فقالوا : ضاع ...
... والأصحاب عافونى
ولم يدروا
بأنى أنتشى لمَّا تناديني
كطفلٍ ينتشى فى ليلة العيد
وانَّ العشقَ والأشواقَ ..
فى قلبى يطيحانِ
أديرى وجهك الحانى
دعى عينيك بالبشرى تَلُوحَانِ
دعى شفتيك بالنجوى تَبُوحَانِ
فمن أجلى :
أديرى وجهكِ الحانى

بين البوح والمِقصلة

شعر / عبدالرحمن داود
مطوبس ـ كفر الشيخ

مهداة إلى ضحايا الإرهاب واخص بالذكر الشهيد نقيب على خاطر وجندى القوات الخاصة الشهيد صبحى على زيدان

قَيْثارُ عشقى قد تدلَّى مِن قطوفى المثمرة
يشكو هواه لمن تَدَثَّر بالخشوعْ
والراقصون على دمى يتناوبون ويمرحونْ

ساقولُ : ضاجعتُ الفُراتَ ولم أذُقْ منهُ..
رحيقًا يُثلجُ الصدرَ المرئْ..
وأعودُ يقتُلُنى النَّوى
ومداخلُ الوجدِ القديمْ
زركَشتُ صدْرَ المستحيلِ .. هتَفتُ : إنِّى راحلٌ
لأحطِّمَ الكأس الأخيرْ
وشوارعُ العمر الجريح إلى دمى لاتنتمى
أخطو على درب الأملْ
والبُعْدُ عن وطنى المعنَّى من فُجاءات الليالى

قد فجَّرتهُ الآهةُ المتئامُ فى صدرى وَطَنْ
آهِ على وطنى الجريحْ
هابيلُ يُقتَلُ فى حَشا البوح المعانق للضياء
قابيلُ تُسكرهُ الدماء
قابيلُ ينشُدُ ألفَ دربٍ للبقاءْ
قابيلُ يزْعمُ أنَّهُ ورثَ المنابر والمقاصل
والقضاءْ
أوَّاهُ يازمن الفضيلة والرذيلةِ والشقاءْ..!!
فتَّشتُ فيكَ عن الوطنْ
يا سائساً فرس العُرُوبَةِ دُلُّنى
عن صدر طفلٍ يحتوى
معنى الوطن

نكتفى بهذه النماذج الأربعة من شعر «أصدقاء إبداع»، ونعد الأصدقاء الذين أرسلوا إلينا بإنتاجهم، بأن نوالى النشر فى الأعداد القادمة، بحيث يكون لكل عمل مكافأة رمزية قدرها ثلاثون جنيها، وبحيث يتم تخصيص المساحة للشعر مرة، وللقصة مرة بالتناوب، وندعو الأصدقاء من كتاب القصة أن ينتظروا إنتاجهم والردود الخاصة بهم فى العدد القادم.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإبداع خارج العاصمة



العدد الثامن • أغسطس ١٩٩٣

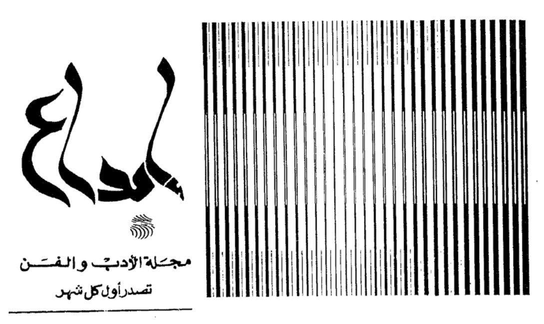


الفنانة ليلى العطار بريشتها

ليلى العطار
الفنانة التى قتلتها الصواريخ

الشاعر فى مواجهة : موظفى الرب
إسماعيل صبرى

مراد وهبه — طه حسين
أحمد مرسى — فريدة النقاش
سمير فريد — حازم هاشم
بثينة الناصرى — محمد السيد عيد
عبد الرحمن أبو عوف — محمد صدقى
رضا البهات — محمود حنفى كساب



رئيس مجلس الادارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

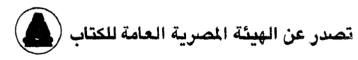
أحمد عبد المعطى حجازى

نائبا رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

المشرف الفنى نجوى شلبى





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الاردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٢٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنـة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكـومية أو شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة الحادية عشرة • أغسطس ١٩٩٣ م • صفر ١٤١٤ هـ

هــذا العـــدد

مصر كلها مبدعة

نحن نراهن بكل ما نملك على الثقافة . لأننا نؤمن أعمق الإيمان بأن الثقافة حين تكون بخير فكل شىء فى مصر بخير. لهذا لا نقبل المساومة فيها، ولا نقدم عليها أي اعتبار .

ونحن لسنا قضاة، ولا نملك الحقيقة. بل نحن نسأل ونرى، ونتبنى الرأى ونتشكك فيه، فلا ثقافة بغير هذا القدر من القلق الضرورى للتلفت، ومساءلة النفس، ومحاسبة التاريخ، والتحديق فى العالم .

نعم . نحن فى أشد الحاجة إلى هذا القدر من إثارة الشغب . أعنى فتوة الروح . أعنى الثقافة .

o

هذه الثقافة التى نحتاج إليها ليست مجرد أعمال ينجزها بعض المحترفين أو بعض الهواة فالثقافة ليست هواية وليست احترافاً .

الثقافة مغامرة جادة وإتقان مسئول. حركة شاملة لا تنحصر فى عمل فرد أو جماعة، أو فى شكل من أشكال الإنتاج الثقافى بمعناه الخاص. حالة من الانتباه والنشاط والترقب تسرى فى الأمة كلها، وتحفز فى كل فرد من أفرادها ما يستطيع أن يشارك به سؤالاً كان أو جواباً ، كتابة أو قراءة. إنها شمس تشرق على البلاد كلها من داخل البلاد ذاتها ونراها فى مكان كما نراها فى كل مكان . بكلمة

واحدة، الثقافة التى نريدها الآن هى تلك اليقظة الروحية والعقلية التى عبر عنها جيل الرواد فيما سموه « عودة الروح » .

لهذا نفتح صفحات هذا العدد للشعراء والكتاب والفنانين الذين يعيشون خارج العاصمة .

○

نحن ننظر إلى هؤلاء المبدعين باعتبارهم جزءا لا يتجزأ من حركة الإبداع فى مصر. بل نعتبرهم الجذر الحى لهذه الحركة . ليس فقط لأن غالبية المبدعين المصريين يعودون لأصول ريفية وإقليمية، بل أيضاً وأولاً ؛ لأن الإبداع المصرى لا يكون مصرياً حقاً إذا تقلص مجاله الروحى المتجسد فى الطبيعة والواقع الاجتماعى، وانحصر فى بعض زوايا العاصمة .

○

بهذا المعنى لا يكون المبدعون المصريون الذين يعيشون فى القرى البعيدة والمدن الصغيرة، فى الشمال والجنوب، والغرب والشرق، مجرد حقيقة راهنة نعترف بها على مضض، بل هم المستقبل أيضاً لأنهم المصدر الذى لا ينضب، والمدد الذى لا ينقطع. ولأن الإبداع المصرى سيكون مصرياً حقا حين يتجاوز الطابع المدرسى العقيم للنماذج السائدة المنقولة عن التراث حينا، وعن الأدب المترجم حينا آخر، ليفتح قلبه وعقله وحواسه جميعاً على إيحاءات الواقع، وصور الخيال الشعبى وفنونه المتميزة، على نحو ما تحقق بالفعل فى أعمال بعض الشعراء والروائيين، وأعطى نتائج أولى تبشر بما يمكن أن يتحقق فى المستقبل .

هذا المحور الذى نخصصه لمبدعى الأقاليم ليس إذن عملاً من أعمال الخير أو لفتة من لفتات العواطف أو لمحة من لمحات الذكاء المهنى، بل هو تعبير عن حاجتنا نحن إلى هؤلاء المبدعين، حاجة مصر إليهم . هذه الحاجة التى لن يستطيعوا تلبيتها إلا إذا استشعروا هم قدرهم، وأدركوا أنهم أصل لا فرع ، وخرجوا من هذا الشعور بالاغتراب الذى يفرضه الأعلى على الأدنى ، فيرى هذا نفسه كما يراه من هو فوقه، فيستسلم لوضعه كأنه قدر محتوم .

○

لا . الإبداع المصرى خارج العاصمة ليس إبداعاً من الدرجة الثانية، بل هو أصل الإبداع، أو هذا هو حقه الذى يجب أن يكون. لكنه الآن معزول محروم من النشر والمتابعة والاحترام، مثله مثل كل شىء خارج العاصمة.

ولا ينبغى أن ننسى أبدا أن الحضارة القديمة لم تزدهر في مكان كما ازدهرت فى مدن الجنوب، وأن دمياط ورشيد وطنطا ومنفلوط وأسيوط والأقصر كانت طوال العصور الوسطى غاصة بالمدارس والمكتبات، وحلقات العلم ومجالس الأدب، وأن أولى المسارح واستديوهات السينما وعدداً من أهم الصحف والمجلات الأدبية ظهرت فى الإسكندرية قبل أن تنتقل إلى القاهرة .

صحيح أن مصر كانت فى معظم عصور تاريخها تمنح نفسها بالكامل للعاصمة، سواء كانت منف، أو طيبة ، أو الإسكندرية ، أو الفسطاط ، أو القاهرة، لكن هذا لم يمنع أن تنتعش أقاليمها وتزدهر فى فترات الديموقراطية والاستقرار .

وهذا التقدير الذى نحمله لإبداع الأقاليم ليس معناه أننا نعتبر كل ما يرد إلينا من الأقاليم إبداعاً حقيقياً، أو أن نسبه كافٍ بذاته يمنحه الحصانة ويعفيه من النقد . لا . والحقيقة التى يجب أن نعترف بها أن كثيراً مما يصلنا من الأقاليم يحمل كل أمراض العزلة المفروضة، والتجاهل المتعالى، والحرمان الطويل.

وإذا كان من واجبنا أن ننبه العاصمة إلى تقصيرها فى حق هذا الإبداع، فواجبنا بعد ذلك أن ننبه أدباءنا وفنانينا فى الأقاليم إلى أن يأخذوا أنفسهم مأخذ الجد، ويعتبروا أن عملهم هو الأصل، ويسهروا على تثقيف مواهبهم وامتلاك أدواتهم، وإتقان فنونهم، ويفرضوا إبداعهم علينا وعلى الآخرين.

ولن تكون هذه المجلة قد أدت رسالتها إذا لم تثبت بما تنشره أن مصر كلها مبدعة.



مراد وهبه

فلسفة للطفولة

إن تحديد سيكولوجيا الطفولة مهمة شاقة . فقد أمضى **جان بياجيه** ما يقرب من أربعين عاماً فى دراسة «**فكر الطفل الصغير**» وهو عنوان الفصل الثانى من كتابه « **ست أبحاث سيكولوجية** » . ومع ذلك يقر بأنه لم يكن فى إمكانه تغطية هذا المجال برمته. وأعتقد أن سبب ذلك مردود إلى أن الطفولة لم تُدرس دراسة سيكولوچية منظمة إلا ابتداء من النصف الثانى من القرن الثامن عشر، من أجل تأسيس نظم جديدة للتربية تخدم خصائص الطفولة. ثم سكنت هذه الحركة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر حتى استؤنفت بدراسات **تين** Taine فى فرنسا عام ١٨٧٦، **وداروين** فى انجلترا عام ١٨٧٧ . غير أن الدراسات التى تناولت **سيكولوچيا الطفولة** من جميع نواحيها لم تتسع دائرتها إلا فى مؤسسة **جان بياچيه و هنرى ڤالون** . فكل منهما له عدة مؤلفات عن الطفل، وكل منهما يقف ضد الآخر . فقد ناقش **ڤالون** آراء **بياچيه** عن الطفل فى كتابه «**من الفعل إلي الفكر**» وعلق عليه **بياجيه** فى كتابه «تكوين الرمز عند الطفل» عام ١٩٤٥ وفى يونيو ١٩٤٦ نشرت مجلة **علم النفس** لمؤسسها يوسف مراد مقالاً لـ « **هنري ڤالون** » كتبه خصيصاً للمجلة بعنوان « **أثر الآخر في تكوين الشعور بالذات** » . وفى هذا المقال يحدد **ڤالون** افتراقه عن **بياچيه** فى مسألة الطفولة حيث يوجزه فى أن أبحاث **بياچيه** أشاعت الرأى التقليدى القائل بأن الشعور بالذات أمر فردى فى جوهره ومبدئه. فالطفل يبدأ حياته وهو فى حالة **انطواء ذاتي تام** autisme * . وبعد هذه المرحلة يمر الطفل **بمرحلة التركيز حول** الذات egocentrisme ** قبل أن يتمكن من تصور الآخرين فى موقف شركاء تقوم بينه وبينهم علاقات من التبادل . إذ إنهم يشاركونه الوجود، ويسوغ لهم أن ينظروا إليه كما ينظر اليهم وإن اختلفت وجهة النظر . وهذا الانتقال الذى يتم فى الشعور حول سن السابعة ، من حالة الاعتقاد بأن الشخص هو

وحده موجود إلي الاعتقاد بتعدد الأشخاص هو ما ينظم بطريقة اساسية تطور الطفل من الناحية العقلية .

وعلى الضد من هذا الرأى الشائع الذى يروج له **بياجيه** يذهب **ڤالون** فيرى أن المولود الحديث ليس نظاماً مغلقاً . فحركاته وأسارير وجهه ونبرات صوته هى تعبيرات مزدوجة التأثير . تأثير صادر عندما يعبر الطفل عن رغباته، وتأثير وارد هو ما تثيره هذه التعبيرات من استجابة الآخرين . وتظل هذه التأثيرات المتبادلة فى حالة اختلاف بحيث ينعدم التمييز بين الذات والآخر . بيد أن هذه المرحلة، مرحلة التأثير المتبادل تسمح للذات، فى نهاية المطاف، أن تتخذ موقفها الخاص بصدد الآخر . وفى أغلب الأحيان تتخذ هذه المرحلة الجديدة شكل الأزمة الحقيقية، أزمة الشخصية التى تظهر حوالى سن الثالثة، وهو يثبت ذاته بمقاومة غيره، وبالتمييز بين ما يملكه ويملكه غيره إلى الحد الذى يصل فيه هذا التمايز إلى التناقض بل إلى المقاتلة فيعتقد أنه كل مغلق ، ويصبح الآخر غريباً، ولكنه مع ذلك شريك فى نفس الوقت لأنه هو الطرف الاجتماعى الذى امتصته الذات .

نخلص مما سبق إلى أن الخلاف بين بياجيه وڤالون يدور على العلاقة بين الذات والآخر فى مرحلة الطفولة . فالآخر عند بياجيه يظهر متأخراً فى حين أنه عند ڤالون فى صميم الذات منذ البداية .

وفى تقديرى أن هذا الخلاف يتجاوز سيكولوچية الطفولة ؛ لأنه إذا كان الآخر رمزاً للمجتمع، وإذا كان المجتمع من نتاج العلاقة بين الإنسان والبيئة فالسؤال إذن :

ما هى طبيعة هذه العلاقة بين الإنسان والبيئة ؟

جواب هذا السؤال يستلزم البحث فى نشأة الحضارة ، والحضارة تتحدد نشأتها بعصر الزراعة وليس بعصرالصيد . فالإنسان فى عصر الصيد كان على علاقة أفقية مع البيئة؛ أى أنه كان متكيفاً معها؛ إذ كان يصطاد الحيوانات ويذبحها ويأكلها . ولم يكن متمرساً على استئناسها فندرت الحيوانات ومع تغير المناخ هاجرت هذه الندرة فحدثت «**أزمة طعام** »، فى عصر الصيد لم يجد لها الإنسان مخرجاً سوى تغيير علاقته مع البيئة، فبدلا من أن تكون أفقية أصبحت رأسية، أى بدلاً من أن يكون متكيفاً مع البيئة أصبح هو الذى يكيف البيئة طبقاً له، فابتدع « **التكنيك الزراعى** » الذى من شأنه تغيير البيئة . ومعنى ذلك أن الإبداع هو أساس نشأة الحضارة الإنسانية . وقد أدى هذا التكنيك إلى بزوغ ظاهرة « **فائض الطعام** » الأمر الذى استلزم ابتداع نظام يسمح بالتحكم فى الفائض وتوزيعه على البشر فنشأ المجتمع، ونشأت معه الملكية والتمايز بين مَنْ يملك ومَنْ لا يملك .

ومن هنا كان لدينا تعريفان للإنسان : تعريف للإنسان بأنه حيوان مبدع، وتعريف للإنسان بأنه حيوان اجتماعى . وهو حيوان مبدع قبل أن يكون حيواناً اجتماعياً . فإذا ركزنا على الإنسان من حيث هو حيوان اجتماعى ثارت قضية العلاقة بين الذات والآخر . وإذا ركزنا على الإنسان من حيث هو حيوان مبدع ثارت أمامنا قضية كيفية تفجير طاقاته الإبداعية .

ولكن ما هو الإبداع ؟

هو قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع . وهنا تحضرنى تجربة « **حبيب جورجى** »، فقد جمع هذا الفنان عدداً من الأطفال، وهيأ لهم وسائل التعبير التلقائى بمنأى عن أى نوع من أنواع التدريب التقليدى إلا ما يستوحونه من خيالهم متروكين لكى يستنبطوا التعبير الذاتى المبدع عن أنفسهم . وهؤلاء الأطفال يعيشون جميعاً فى عالم كل ما فيه يدفع للإبداع . وقد صبغت مبادئ هذا الفنان طابع أنظمة التربية الفنية فى مصر ، فسخّرت طريقة التدريس لإبراز عملية الإبداع عند الأطفال . وهنا حذّر **حبيب جورجى** من شحن رءوس الأطفال بالمعلومات ؛ لأنها فى رأيه، تخنق الإبداع . وهذا التحذير يكشف عن التناقض بين الذاكرة المختصة بحفظ المعلومات وترديدها، وبين الإبداع المختص بتجاوز الحفظ إلى البحث عما هو جديد. وفى عبارة أخرى يمكن القول بأن ثمة تناقضاً بين ثقافة الذاكرة وثقافة الإبداع . وهذا التناقض كامن فى علاقة كل منهما بالزمان . فثقافة الذاكرة تدور حول الحفاظ على الوضع القائم الذى هو ثمرة وضع مضى . ومن هنا يمكن القول بأن ثقافة الذاكرة تدور على رؤية ماضوية . أما ثقافة الإبداع فتتجاوز الوضع القائم statusquo إلى وضع قادم pro quo ومن ثم فهى تدور على رؤية مستقبلية .

خنق الإبداع إذن يتم عندما نكتفى بثقافة الذاكرة . وهنا ينبغى التساؤل عن العوامل التى تدفعنا إلى الاكتفاء بهذه الثقافة . وهنا أشير إلى ما أسميه «**محرمات ثقافية** » وهى محرمات ندفع بها إلى عقل الطفل منذ بداية العملية التربوية والتعليمية . ومما يبرر لزوم **المحرمات الثقافية** توهمنا أن عقل الطفل سلبى، وأنه لا يتكون إلا بفضل ما نقدمه من معلومات تقف عند حد المستوى الحسى، ولا تتجاوزه إلى المستوى التجريدى بدعوى أن التجريد عملية يصعب على عقل الطفل أن يرقى إليها فى بداية تفكيره . وهذا هو رأى بياجيه . ولإزالة هذا التوهم يلزم البحث عن كيفية تعلم الطفل للغة يجهلها . فإذا كان عقل الطفل سلبياً وفارغاً من أى محتوى فكيف يفهم الطفل عبارة يجهل معنى مفرداتها . والمعنى، بحكم طبيعته، ذو طابع تجريدى؛ أغلب الظن أن عقل الطفل حاصل على مقولتين وهما : مقولة **العلاقة** ومقولة **التجريد** . وبفضل هاتين المقولتين يمكن للطفل أن يتعلم اللغة، وأن يبدع فى تكوين العبارات، وفى الحوار مع الآخر، وفى تغيير الواقع .

التعلم إذن ليس محاكاة، وإنما هو فى أصله إبداع ولولا الإبداع لما كانت المحاكاة .

---

* يستخدم هذا المصطلح الذى وضعه بلولر Bleuler العالم السويسرى فى الأمراض العقلية لوصف حالة المرضى بالفصام ليشير إلى حالة الانطواء الذاتى التام الذى يكون عليه المولود الحديث .

* * تقدير الأمور من وجهة نظر الذات وحدها . وهو اتجاه قريب من الانطواء .

إسماعيل صبرى

الشاعر فى مواجهة « موظفى الرب »

«**لوثر الجديد**» «**الرجل الذى ترتعدمنه روما**» «**القس المهدّد بالحرمان الكنسى**» هذه بعض الأوصاف التى تطلق على عالم اللاهوت الألمانى ، القس الكاثوليكى **يوجينى دروفرمان** الذى تحول إلى ظاهرة إعلامية حقيقية فى الغرب، بعد صدور كتابه : «**موظفو الرب**» «**K, leriker**» أو «**Lee lonctionmaires de deu**» بالالمانية، فقد وصل توزيع الكتاب حتى الآن إلى ٦٠٠ **ألف** نسخة، وهو أمر غير عادى بالنسبة لكتاب من هذا النوع، يصل عدد صفحاته إلى **٩٠٠ صفحة**، من بينها مائتا صفحة من الحواشى والتعليقات.

وتجذب محاضراته ـ شأنها شأن حفلات موسيقى الروك ـ عشرات الآلاف، من الشباب، الذين يجلسون أرضا فى القاعات الضخمة وصالات المحاضرات للاستماع، رغم أن محاضراته تنصب على موضوع قد لايبدو جذاباً للوهلة الأولى، فهو نوع من النقد العلمى من خلال التحليل النفسى ـ فالقس عالم نفسى أيضا ـ للمؤسسة الكهنوتية الكنسية .

و«**دروفرمان**» سبق له أن نشر عشرات المؤلفات عن التحليل النفسى والدين المسيحى، وكان يشغل منصب أستاذ اللاهوت فى جامعة **بادربورن** فى آلمانيا ، على أثر مناقشة الرسالة التى حصل بها على درجته العلمية، وكانت بعنوان «**هياكل الشر**» وذلك إلى جانب عمله كقسّ كاثوليكى، وكان كل شئ يسير على ما يرام بالنسبة له: إلى أن صدرت النسخة الألمانية من كتابه: «**موظفو الرب**» فى عام ١٩٨٩ (والنسخة الفرنسية صدرت فى مارس **١٩٩٣** من دار **أليان ميشيل**) ولقى الكتاب، على الفور، نجاحاً منقطع النظير، ووزع نحو مائة ألف نسخة، فى ثلاثة أشهر فقط .

وفى ٥ سبتمبر ١٩٩١ طلب منه رئيسه الدينى فى **أبرشيةبادربورن** التراجع عما قاله فى كتابه فرفض

ومع استمراره فى الرفض حرم فى شهر اكتوبر ١٩٩١ من الإذن الدينى لتعليم اللاهوت. وفى ١١ يناير ١٩٩٢، منع من الوعظ حتى إشعار آخر، وفى الوقت ذاته نُشر استطلاع للرأى فى ألمانيا، أكد الشعبية الكبيرة التى يتمتع بها دروفرمان وقد قال رجل دينى كاثوليكى من بين كل قسين وأربعة كاثوليك من كل خمسة **إن هذه العقوبات غير مبررة**. ونصف الذين شملهم الاستطلاع أعلنوا عزمهم على عدم التردد على الكنيسة، بعد هذا الحادث.

وفى الأيام التالية تلقت رئاسة أسقفية **بادربورن** ٢٤٠ **استقالة** من أساتذة اللاهوت ، من مختلف أنحاء ألمانيا . وفى ٢٦ مارس ، أعلن أن **دروفرمان** « sus-pens a disrnis » أى أنه منع من ممارسة وظيفته كقسيس ، غير أنه استمر فى إلقاء محاضراته التى لقيت إقبالا متزايدا ، وخاصة من الشباب . وحظى بمساندة كثيرين من رجال الدين ، حتى من بين هؤلاء الذين لا يوافقون على آرائه ، فى حين وصل توزيع كتابه ، فى ألمانيا وحدها ، فى نوفمبر ١٩٩٢ ، نحوا من ٢٥٠ ألف نسخة . أما فى فرنسا ، فإن دار « **سيرف** » المتخصصة فى نشر الكتب الدينية ، خضعت لضغوط من الكنيسةجعلتها تتنازل عن حقوق نشر الكتاب ، فى نسخته الفرنسية ، فاشترتها دار **البان ميشيل** على الفور .

وأيا كان الجدل الذى يحيط بعالم اللاهوت الألمانى ، فالبعض يرى أنه أول من ينتقد الديانة الكاثوليكية ، بهذا العمق ، منذ **مارتن لوثر** (١٥١٧) ، والبعض الآخر ينظر إليه كمهرطق خطير؛ لأنه ، يقوم بإعادة قراءة شاملة للديانة المسيحية ، وللمؤسسة الكنسية ، من خلال المواءمة بين معطيات التحليل النفسى الذى يحتفل بمرور مائة عام ، على ظهوره كعلم ، وبين الديانة المسيحية . ولكن نظراً للأداة التى يستخدمها فى سبرْ أغوار النظام الكهنوتى . فإنه يتعرض لموضوع من المحرمات ، ونقد الدوافع غير الواعية التى تدفع الأشخاص إلى الانخراط فى الكنيسة . وهذه الرؤية الجديدة التى يقدمها للديانة الكاثوليكية قادته إلى الدخول فى مواجهة لم تنته بعد مع روما ، التى يدعوها إلى أخذ إنجازات الإصلاح الدينى (البروتستانتينية) وعصر الأنوار ، والحداثة والتحليل النفسى فى الاعتبار .

ورغم نقده العنيف للمؤسسة الكنسية ، مثل قوله (الناس يعانون من الكنيسة ، وفى الكنيسة رغم أنهم يولون أهمية كبرى لدورها) فإنه يحتفظ دائما برؤية منفتحة على الثقافات الأخرى ومنجزات العلم الحديث ، فهو يقتبس أقوال الفلاسفة **وفرويد ، ويونج** ، وحكماء الشرق ، أكثر مما يستشهد بأقوال آباء الكنيسة .. فالإيمان بالرب عنده ليس شيئا آخر سوى الإيمان بالحب. ومن الحمق أن تسعى الكنيسة لفرض الاختيار بين حب شخص ، وحب الرب ، فرجال الدين ، والقساوسة ، والراهبات ، ضحايا وجلادون فى إطار لاهوت التضحية ، فهم لا يستطيعون أن يشعروا أو أن يفكروا بطريقة تختلف عما تفرضه عليهم الكنيسة . ويرى **دروفرمان** أن جانبا كبيراً ، من مشاكل الكنيسة ، يتأتى من أنها لم تفهم فى القرن السادس عشر قضايا المذهب الإنسانى humanisme والإصلاح الدينى ، وهو

ما انعكس فى مجمع ترانت الدينى Cancile de Trente الذى حول الكنيسة إلى« **هيئة موظفين** »

وتبقى كلمات دروفرمان تبشيرية : « **أود أن أفتح أبواب الكنيسة ، وأن أحولها إلى كنيسة إنسانية لثمانين فى المائة من الناس الذين لايتوجهون إليها ولايترددون عليها** »

ويدفع **دروفرمان** عن نفسه الاتهامات الموجهة إليه بأنه كتب كتابا شيطانيا فيقول « **من الأفضل أن نحطم قانونا عن أن نحطم قلب الإنسان** » . فلقاءاته مع العديد من القساوسة والراهبات ، أطلعته على « تعاستهم » الناتجة عن وضعهم الكهنوتى ، و**درو فرمان** يخلص إلى انحراف المسيحية إن المسيح لم يكن يعتقد أننا سنحول رسالته إلى كنيسة ثانية . وسعادة بعض القساوسة ـ فى رايه ـ هى مجرد بريق خارجى وسطحى فى حين أن الدين يجب أن يكون مكانا لتحرير الإنسان من قلقه ، بالمعنى النفسى والوجودى ويحض **دروفرمان** على « **الاستيعاب الذاتى للحقيقة** » أكثر من « المطابقة الموضوعية مع مثل عليا » ويفسرذلك قائلا: « **لا يمكنك أن تعيش إلا إذا كنت تعتقد أن الرب يمكن أن يغفر لك ما لا تستطيع أن تمتنع عنه** » وهكذا فإن عقبة الخطيئة ذاتها لا تردع القس المتمرد الذى يستمر قائلا : « **إن الإيمان بالمسيح هو مرافقة الناس فى أحلك الأوضاع والمواقف** » . ويهاجم بلا تردد مبدأ عزوبية القساوسة ، ويتعرض بلا حرج لمواضيع محرمة فى الكنيسة مثل : الإجهاض وعذرية مريم ، ورفض ترسيم النساء قسيسات . وقد أعرب **دروفرمان** عن أرائه فى هذه الموضوعات ، فى حديث شهير أدلى به لمجلة « شبيجل » الألمانية فى ديسمبر ١٩٩١ ، وأثار زوبعة فكرية ودينية ، حيث وجه إليه الاتهام بأنه يقدم رؤية تختزل المسيحية ، إلى منهج رمزى بحت ، يقدم قراءة للنصوص الدينية ، تستمد مصادرها من التحليل النفسى . ومن تاريخ الآديان ، ومن الروحانية بمعناها الواسع ، وتقلل من أهمية التاريخ بمعناه المحدد .

والفرضية الأساسية ، لعالم اللاهوت الألمانى ، هى أن التنظيم الهرمى للكنيسة يعزل الرب عن البشر ، فهو يرفض كهنوت الكنيسة الكاثوليكية ، وينقد فكريا بعض المبادئ الأساسية للعقيدة المسيحية ، ويؤمن ، بالكاد ، بمبدأ **افتداء المسيح للبشر** ، كما أنه لايؤمن بالشيطان،بمعناه التقليدى ، فشيطان علماء النفس يعيش فى اللاوعى وهكذا يؤكد درو فرمان أن الكنيسة حولت الرب إلى مؤسسة للسلطة والنفوذ ، والحقيقة أن بين الرب والبشرتوجد الحرية الإنسانية بمعناها الوجودى أى حرية القراءة والبحث والحياة ، فالدين بمعناه الحقيقى ، كما نجده فى شخص المسيح ، وفى العهد الجديد ، يتميز بثلاث خصائص ، فهو **وجود شعرى** أكثر منه مذهبيا ، **ووجود مُلهِم** أكثر من كونه وجودا دينيا عقائديا . وهو « **علاجى** » ، بمعنى أنه يطلق القوى التى تحرر الإنسان ، وتواسيه ، وتدفعه للحب .

هذا المثلث المكون من الشعر ، والإلهام ، والعلاج هو المثل الأعلى لما يجب أن يكون عليه قَسّ حقيقى . فالقس جسر بين الرب والبشرجسر نحو اللانهائية .

ويعطى **درو فرمان** مثلا على ما يقول بالفنان الهولندى **فان جوخ** الذى كان إنسانيا ، بحس دينى عميق فقد

كان **فان جوخ** ، الذى بدأ قساً يقول « **إننى أفضل أن أرسم عيون البشر عن أن أرسم الكاتدرئيات ؛ لأن عيون البشر تعكس فى داخلها شيئا لا أجده فى الكاتدرئيات . أى بريق الروح الإنسانية** » ويضيف **درو فرمان** ، أن لوحة «**أكلو البطاطس** » **لفان جوخ**، تتحدث عن الرب ، أكثر من **كاتدرائية أرل** على سبيل المثال ، فالحب وحده هو الكفيل بعثور رجل الدين على ذاته ، وهو ما فهمه **فرويد** الذى يعده **درو فرمان** عبقرية كبرى فى التاريخ .

والقس الذى يتمثل نفسه ، فى نظام شامل ، ينزع عنه ذاتيته ، يعجز فى المقابل عن تحقيق ذلك ، فهو يعيش - وفقا لعبارة **درو فرمان** - فى نظام يصطبغ **بصبغة فاشية** "Fascistorde" وهو يختلف فى رأيه عن النظام الفاشى التقليدى . ويخلص بأنه لا أمل فى إصلاح الكنيسة ، طالما لم تنهرْ قاعدتها المالية .

ويؤمن **درو فرمان** إيماناً عميقا بأن الحقيقة تتحدث إلينا بعدة طرق ، ومن خلال وسائل عدة :«قصة ، أورسم طفل ، أسطورة من أساطير الأديان القديمة ، أو من خلال حلم ، أو صرخة استغاثة من مجهول ، بعبارة أخرى ، من خلال ما يمكن أن نسميه الشكل الشعرى ، أو الرمزى للابتكار الإنسانى ، والخلق الفنى . وهذه الحقيقة لا تظهر من خلال تصنيفات قائمة معروفة مسبقاً، ومؤسسية ، كالكنيسة ، بل تتحدث إلينا بغض النظر عن أى صلة متميزة وشخصية ، والمسيح بالنسبة له ، هو ، فى المقام الأول ، شخصية من يستقبل الحقيقة، أينما تجلت ، وبأى صورة تجلت «**فهو ليس قديساً أو قساً ، ولكنه نبى وشاعر ومنشد جوال ، وصاحب رؤية ، وطبيب ، وكاتم أسرار ، ومهرج ، وساحر ، ومبشر بالرحمة الأبدية واللانهائية للرب**» فالحقيقة تتحدث خارج العلامات التى يعرفها العارفون ، وخارج هياكل السلطة القائمة التى تقسم العالم ، وتقيم **الحواجز** .

ويسعى **دروفرمان** فى عمله إلى قياس الهوة بين استقبال الحقيقة بهذه الطريقة - كما يجب أن يفعل القس الحقيقى - ووضع رجال الدين مستعيناً بالتحليل النفسى. وهو لا يقول إن المؤسسة الكهنوتية ، هى التى تخلق العُصاب ، ولكنها متواطئة مع الدوافع العصابية التى تحث شخصا على الانخراط فى الكهنوت . فالكنيسة لديه تخفى العصاب وتبقى عليه ، بفضل عملية مطابقة صارمة بين الشخص والمؤسسة فالأشخاص ، الذين يدخلون الكهنوت ، عاشوا طفولة تميزت بعدم أمان، وقلق مكبوح بحيث يبحثون فى الكنيسة عن مكان مميّز يعطيهم هويتهم ، والشعور بالفائدة الاجتماعية . وهو يستلهم فى هذا التحليل الشخصية الرئيسية فى رواية **جان بول سارتر «طفولة قائد» - وهو ما ينطبق فى الواقع على المنضوين فى الجماعات الدينية الإسلامية على سبيل ، المثال** - ولذلك فهم ، كما يقول **دروفرمان** ، على استعداد للتضحية بذاتيتهم للتطابق مع الملامح الموضوعية للمؤسسة . فهناك انتزاع للذاتية ، أو بلغة فرويد، والتحليل النفسى ، فإن الأنا تُنَحّى لصالح **الأنا العليا** ، **والأنا العليا** فى هذه الحالة هى الكنيسة أو الجماعة الدينية ، **وأنا عليا** صارمة قاسية ، لأنها تُضحِّى، ليس فقط بذاتيتهم ولكن. بحكمهم الذاتى ، ودوافعهم الدفينة ، ورغباتهم ، وهم يتنازلون بذلك عن آرائهم ، لمعانقة الخطاب **الرسمى** ، ومطابقة شكل حياتهم مع ما يطلب منهم .

ودروفرمان عندما يستخدم أداة التحليل النفسى ، فى نقد الكنيسة ، فإنه لا يقوم بالتحليل النفسى لرجال الدين ، رغما عنهم ، فما يصفه **دروفرمان** ، فى تحليله ، هو نموذج يجب أن ينعكس - ليس فى حياة كل رجل دينى ، على وجه التحديد - ولكن يعكس حقيقة هؤلاء الذين يتطابقون حقا مع النموذج الذى يتلقونه ، فهو لا يحلل سوى هياكل على طريقة ومنهج **ميشيل فوكو Michel Foucault** عندما يحلل **هياكل** السلطة ، والاستراتيجيات المصممة ، على نوع المعرفة .

ودروفرمان فى هذا التحليل - يطرح فى الواقع إحدى المشاكل الكبرى لنهاية القرن ، أى العلاقة المتناقضة ، فى كثير من الأحيان ، بين الحق فى الذاتية ، وفى التجربة الشخصية والانتماء لمؤسسة من أجل القيام بهذه الوظيفة أو تلك . وبهذا المعنى فإن المحللين النفسيين، يواجهون نفس المشاكل التى يواجهها علماء اللاهوت ، فهم بدورهم يمكنهم أن ينقسموا بين التجربة الشخصية المكتسبة على أريكة المحلل النفسى ، وانتمائهم لمؤسسة أولمدرسة . فحتى عالم النفس الشهير **لا كان** la can وجد نفسه مُجبرا على ترك المؤسسة النفسية التى أنشأها فرويد .

ودروفرمان إذا كان يقوم بنقد المؤسسة الدينية ، من خلال التحليل النفسى ، فإنه يقوم بذلك بغية تطهيرها؛ لأنه فيما يخص نواة الديانة الكاثوليكية ، يرفض إسهام التحليل النفسى وهو بذلك عالم لاهوت ، يضع الحدود ، ويأخذ ما يناسبه فى تحقيق أهدافه ، ويرفض ما عدا ذلك . وهو يقوم بما قام به علماء اللاهوت الأوربيون ، مع الماركسية فى الماضى فقد قبلوا منهجها، ورفضوا ماديتها، فهو ينتمى بهذا المعنى إلى عالم ماقبل الحداثة الذى يميز فكر **يونج Yung** والرومانسين الألمان الكبار ، الذين كانوا يحلمون بوحدة بدائية وروحانية شاملة ، تستوعب كل شىء ، وتتجسد فى الإنسان ، والطبيعة . وهى وحدة فقدت ، وفقا لهذا الفكر ، مع العلم والتقنية والعقلانية .

وإذا كان **دروفرمان** رغم عدم ذهابه إلى آخر المدى فى استخدامه لأداة التحليل النفسى ، يهاجم بلاهوادة المؤسسة الكنسية ، التى يتبعها فى مؤلفاته ومحاضراته وأحاديثه ، فذلك لأن لديه صورة المسيح ، المعلم ، **«الشاعر والنبى»** .. معلم فوق كل قاعدة مؤسسية ، معلم يضع المبادىء ، ولكنه يتحرر منها ، معلم لديه السلطة الشعرية ، يمتلك الكلمة ، ويبتكر ولا يتحرج من أى وظيفة أو مهمة ، فهو يعيش ، ولا يمكن التنبؤ بما سيفعله فهو **يبدع** .

ودروفرمان أراد أن يعثر على هذا المعلم ، فى المكان الذى اختاره أى فى الكنيسة ، ولكنه عاد بخفَّىْ حنين ، ولهذا فهو يطالب بما سبق أن طالب به **لوثر ونتشه وكيركجارد** ، فالاحتجاج ، والتمرد ، والرفض لدى هؤلاء الثلاثة يأتى من وهن المعلمين وضعفهم . وهذا هو سبب الآم **دروفرمان** . والخصومة القائمة بينه وبين سلطات الكنيسة ، فهو يقول لهم : «**أنتم لستم معلمين . أنتم لستم فى الحقيقة سوى «موظفين» !!**

محمد فكرى الجزار

مقدمة فى فقه المصادرة

حرية الطيور لا تقاس بطول أجنحتها

يطرح خطاب الحداثة الشعرى، عبر جمالياته الخاصة، العديد من الأسئلة الإشكالية التى تورط متلقيه في عملية مساءلة حيوية لكل ثوابته سواء فيها الجمالية أو المعرفية .. بل ربما كانت مساءلة الثوابت المعرفية أكثر أهمية مما سواها، إذ عليها يتوقف فتح المتلقى للنص الشعرى أو إغلاقه كلية دونها، وذلك لأن تلك الأسئلة الإشكالية جذرية بشكل كان جديداً تمام الجدة فى الخطاب الشعرى العربى كله، بنفس القدر الذي كانت مصادرة ديوان شعر جديدة تمام الجدة على ممارسات السلطة كلها، وهذه العلاقة المستحدثة بين الخطاب الشعرى وممارسة السلطة تطرح على المفكر العربى أن يتساءل عنها وحولها وفيها، فأن يصل وعى السلطة إلى حد استشراف التهديد فى نص شعرى، فى الوقت الذي يدعى المتلقى على نفس النص بالغموض والإعتام، فالأمر جدير بالنظر في صلب علاقة اللغة والخطاب من جهة والسلطة من جهة أخرى .

إن الوجود الإنسانى ليس كمثله شئ يحمل فى طبيعته عناصر المأساة فهو محكوم بنقيضين هما : الحرية أو ممارسة الإنسان لماهيته، والسلطة أو الشرط التنظيمى لأية ممارسة، إلا أن العلاقة الشرطية هذه تخفى، بفداحة ، صراعاً جوهرياً بين الاثنين، ساهم فى إخفائه امتلاك السلطة لعديد من الأقنعة، البريئة إلي حد الريبة، لا تعمل على تجميل وجه السلطة القبيح، وإذن لهان الأمر، ولكنها تعمد إلى ما هو أكثر التباساً فتعمل على ترويج القبح بهدف صيانة المسافة الفارقة بين الوجه والقناع، فإلغاؤها من قبل بعض البسطاء ربما يخدش نصاعة لاهوتها، أما ترويج القبح فهو، إذ يحافظ على تلك المسافة، يحتفظ بالفرد فى حالة قهر نموذجية حيث يكون عارفاً ومنخدعاً فى آن معاً، عارفاً قبح الوجه ومنخدعاً بزيف القناع، بكلمة يحتفظ به خائفاً ولكن باطمئنان .

فى مسافة الأشواك هذه تقوم اللغة قادرة مقتدرة على الشئ ونقيضه، تمارس وظيفية فاجعة، وبطواعية

أشد فجيعة، صدقاً و .. كذباً ، حقاً و ... زيفاً، جمالاً إنسانياًو ... قبحاً سلطوياً، وهو الأمر الذي وضعها دائماً في دائرة الاشتباه، لا تطمئن إليها السلطة حتى وهي تستعملها في ترويج قبحها، ولذلك فإن «إنتاج الخطاب، داخل كل مجتمع، مراقب ومنتقى ومنظم ويعاد توزيعه بموجب إجراءات لها دور فى إبعاد سلطاته ومخاطره» (٥ ـ ٦) وذلك بهدف تأسيس خطاب ذى بعد واحد ووحيد وصولاً إلى «لغة عارية من التوتر والتناقض والتطور والصيرورة، لغة عاملية، لغة سلوكية، لغة بلا تاريخ، بلا أبعاد. وبكلمة واحدة لغة مقفلة، منغلقة على ذاتها» (٧ ـ١٦) وحدها فقط تسبغ عليها السلطة شرعيتها وتسمح لرعاياها بتداولها، لتعيد، بهذا التداول، إنتاج علاقات السلطة فيما بينهم، على ضوء ما تحتويه تلك اللغة، بحكم انغلاقها من منظومة قواعدية وقانونية تحكم إنتاج أى خطاب؛ إذ يتحتم عليه «أن يخضع لقواعد تسنها المؤسسة، وتتمثل فى .. ضرورة اتخاذ الخطاب للصورة الشرعية والقانونية التى تسمح له بالرواج» (٢ ـ ٢٣، ٢٤) .

إن السلطة لا تكتفي بتعيين شروط شرعية الخطاب، بل تسن قواعد إنتاجه، حتى ليمكننا بناء «لسانيات» للسلطة، والمقارنة بينها وبين اللسانيات العامة ذات دلالة مأساوية، فإذا كانت اللسانيات العامة شرط إنتاج المعنى، فإن لسانيات السلطة هي شرط وجود المعنى أصلاً، وهكذا تتجدد علاقة السلطة باللغة في دائرة العنف، فهى تعنف بخطابها ذاته مستبرئة إياه من أية شوائب قد تكون علقت به من حقول أخرى، وتعنف بخطاب نقيضها قامعة إياه عن الوصول إلى جمهوره/ رعاياها، ولكن، هل تمتلك السلطة معرفة تملأ بها خطابها القمعى؟

إن السلطة بما هى مجموع «الاستراتيجيات التي بواسطتها تفعل موازين القوى فعلها، والتى تتجسد خطتها العامة، أو تبلورها المؤسسى، فى أجهزة الدولة، وصياغة القانون، والهيمنات الاجتماعية» (٤ ـ١١) «في حاجة دائماً إلي نظام لضبط مفاصل المجتمع وخلق التوازن الضرورى (لاستمرارها) فيه، والمعرفة هي التى تزودها .. بما يحتاجه النظام من عناصر للتحكم في الأشياء والأجساد» (٣ ـ ٣٢)، إلا أن السلطة لم تكن، أبداً، منتجة للمعرفة، ولا هى وضعت مثل هذا الإنتاج ضمن استراتيجياتها، ولذلك فهى دائماً تتعيش طفيلياً على إبداعات الأفراد شرط أن تكون قد انسحبت من ساحة الفعل فى الواقع لتسكن قوقعة التاريخ، وهى لاتفعل هذا مطلقاً وإنما تجرى على هذه الإبداعات فرزاً وانتقاء عنيفين لتنتخب من بينها معرفة قابلة للتطوير للقيام بتبرير ممارستها ـ السلطة ـ، وعلى النقيض نجد خطاب الحرية، وهو فى جوهره ممارسة أى فعل، مشروطاً بالحداثة، ولذا كان التراث .. الدين .. التقاليد أسلحة فعالة فى يد السلطة التى تتحالف مع كل ما هو ماضوى من أجل قمع فعاليات الحداثة .. يتجلى إذن التناقض والاشتباك العلائقيان بين الحرية والسلطة على المستوى المعرفى للحرية بما هى إنتاج للذات من خلال إنتاجها للموضوع المعرفى فى ممارسة آنية الفعل ومستقبلية الرؤية هذه الممارسة التى تمثل أكثر أشكال الماهية الإنسانية صميمية ، دون افتقار إلى شرعية أو مبرر خارج فعلها الجمالى بما هو إنسانى فى الأساس، والسلطة بما هى مراقبة وضبط دائما اليقظة لكل الأفعال المتآنية مع وجودها، فى انتظار جلى إلى الشرعية سوى ما تستمده من متاحف التاريخ من معرفة

تزيف شهادة وفاتها وتجردها من لحظتها بما كانت تمثله من ماهية إنسانية، لترفعها من مستوى الإنتاج الإنسانى إلى مرتبة المقدس الموجود سلفاًوالموجود أبداً صالحاً لكل زمان وكل مكان، فى مزج فج بين القدسى والسلطوى يأخذ بفضله خطاب السلطة ديمومة ليست له، ومصداقية يفتقر إليها، وهو ما يسقطه فى أول امتحان له فى مواجهة خطاب الحرية أو الحداثة ـ لا فرق ـ فيكون القمع حلاً لفشل المعرفة الماضوية ـ ولابد أن تفشل ـ فى السيطرة على حيوية فعل الوجود الإنسانى الراهن، ويمد القدسى المزيف القمع بمبررات فعله القبيح، فنظرة أولى فى ديباجة قانون المطبوعات، ونظرة أخرى فى حيثيات أحكام مصادرة بعض الكتب يمكننا تبين «أخلاقيات قمع» تعمل على ترويجه، وهى ككل الأخلاقيات رحبة شديدة الرحابة حتى أنها لتسع عالم الخطاب بمختلف أنواعه، ففى تاريخ الأدب صدور كتاب **د. طه حسين** **«فى الشعر الجاهلى»**، وفى الدراسات اللغوية صدور كتاب د. . **«لويس عوض»** **«مقدمة فى فقه اللغة العربية»**، وفى الدراسات الدينية صدور كتاب المستشار **«سعيد العشماوى»** **«الإسلام السياسى»** .

وفى فن القصة صدرت رواية **نجيب محفوظ** **«أولاد حارتنا»**. وأخيراً يدخل الشاعر **حسن طلب** القائمة بعد مصادرة ديوانه **«آية جيم»** . القائمة طويلة وأخلاقيات القمع واسعة عليمة تعرف أن الخطر يتهدد السلطة فى كل فاصلة حرة سواء كانت فى خطاب علمى أو كانت فى خطاب جمالى .

ولكن بتفاوت واضح أصبحت السلطة بفضل الشاعر **حسن طلب** واعية شديدة الوعى به، فالخطاب العلمى يوفر، من خلال التراكم المعرفى الذى يؤسسه، حضوراً للماضى ضمن منطوقه بصورة أو بأخرى، الأمر الذى يهدىء من فرط حساسية السلطة تجاهه، كما أنه قابل للتوظيف من أجل تطوير آليات السيطرة، أما فى الخطاب الجمالى فإن مكمن خطره أن القطيعة تمثل شرطه البنيوى، ومن ثم فإنه بطبيعته يتحدد باعتباره المساحة المثالية لبروز المشروع الإنسانى للتحرر من التشيىء.. الاستلاب.. الاغتراب.. إلى آخر أبناء القمع السلطوى؛ ذلك لأن «الفن يتمتع، بمقتضى شكله الجمالى، بقدر وسيع من الاستقلال الذاتى، ولهذا يقف الفنُّ موقف المعارضة من هذه العلاقات، وفى الوقت نفسه يتجاوزها» (٦ ـ ٨).

إن الخطاب الجمالى؛ إذ يتحرر من البراجماتية اللغوية، يعلن مروقه الأول من المواضعات اللغوية السائدة، وهى فى جوهرها شكل من أشكال علاقات السلطة تندرج ضمن وظيفة الضبط والمراقبة لإنتاج الخطاب، وهو ثانيا؛ إذ يعى فعالية السلطة فى استيعاب الماضويات بمختلف أنواعها، يتمرد على تقاليد جنسه التاريخية من جهة، ومن جهة أخرى يتمرد على تقاليده هو ذاته التى أفرزها نصه المنجز من قبل، شارطاً جمالياته بقطيعته الواعية مع الاثنين ليتأسس فى النهاية نقيضاً حراً، بإطلاق، للسلطة كل سلطة.. إنها حرية مرعبة بالمفهوم الوجودى.. حرية تبدع ذاتهابذاتهاوفقاً لممارسة لا قانون لها غير ذاتها، وتدرك أن أسر الشكل قد يحولها إلى حرية مقموعة؛ لذلك فهى تجاوز دائب لما يتشكل، وتجريب محموم لما يعد بالتشكل، إن كلا من التجريب والتجاوز يعملان على تخريب الوجه المعيارى

للغة الذى تقدمه السلطة باعتباره كل اللغة، ويستحضران المسكوت عنه.. المحكوم عليه بالصمت والعزلة.. التابو سواء كان السياسى أو الدينى أو الجنسى.. الحلمى والمعيش.. الأسطورى والعادى.. الغرائبى واليومى فى تشكيل احتمالى لا يرضى أن يمارس على المتلقى سلطة رفضها هو ذاته ولو كانت مجرد سلطة دلالية.. إن خطاب الحداثة الشعرية دعوة للمتلقى أن يمارس حريته فى التعامل مع نصها الشعرى، وبذلك تتسع المسافة، إذن، بين جماليات الحداثة وتقاليد التراث، اتساع التناقض بين الحرية والسلطة، وتدرك هذه الأخيرة ما فى القياس من دلالة، أو أصبحت تدرك الآن، فتحدِّدَ موقفها من الحداثة أكثر فأكثر أمام الخطاب الجمالى ليصادر الديوان والرواية وتضطهد القصيدة، وتبرز أنياب السلطة وأظافرها من خلال ديمقراطية قناع الترويج نفسه.

فإلى كل المنذورين غداً، إن من طبيعة الفن الحقيقى أن يقتنص من لحظة الصدام شهادة لجمالياته، رغم كثرة الندوب والجراحات، وإذا كانت أجنحتنا قصيرة فإن حرية الطيور لا تقاس بطول أجنحتها.

الهوامش :

١ - **إبراهيم نصر الله** - قصيدة : الطغاة لا يستوردون ضحاياهم - مجلة فصول/المجلد ١١/العدد٣/القاهرة/١٩٩٢ .

٢ - **عمر أوكان** - مدخل لدراسة النص والسلطة - دار أفريقيا الشرق/ الدار البيضاء/ الطبعة الأولى/١٩٩١ م .

٣ - **محمد نور الدين أناية** - الحداثة والتواصل - دار أفريقيا الشرق/ الدار البيضاء /الطبعة الأولى/ ١٩٩١.

٤ - **ميشيل فوكو** - إرادة المعرفة - ت : مطاع صفدى وجورج أبى صالح - مركز للإنماء القومى/ بيروت/١٩٩١ .

٥ - **مميشيل فوكو** - جنيالوجيا المعرفة ت : أحمد السطاتى وعبد السلام بنعبد العال / دار توبقال/ الدار البيضاء/ الطبعة الأولى/ ١٩٨٨ .

٦ - **هربرت ماركوز** - البعد الجمالى - ت : جورج طرابيشى - دار الطليعة/بيروت/الطبعة الثانية/١٩٧٩ .

٧ - **هربرت ماركوز** - الإنسان ذو البعد الواحد - ت : جورج طرابيشى - دار الآداب/بيروت/ الطبعة الثالثة/١٩٨٨ .



قضايا الإبداع خارج العاصمة

انعقدت هذه الندوة بمقر (إبداع) بمناسبة صدور عدد خاص عن قضايا الإبداع خارج العاصمة ؛ وقد دعى إليها بعض الأدباء والنقاد ولبى الدعوة كل من : فريدة النقاش ومحمد صدقي ومحمود حنفى كسّاب ويسرى السيد وماجد يوسف ؛ واشترك أعضاء أسرة (إبداع) فى المناقشة ؛ وكذلك الشاعران عبد الناصر هلال وكمال عبد الحميد من سوهاج، وقام بإدارة الندوة : حسن طلب .

ـ فريدة النقاش

إن مشكلة أدباء الأقاليم ليست مشكلة فنية بل إنها أعقد من ذلك بكثير ، فالأدب من الناحية الفنية هو الأدب سواء فى الإقليم أو العاصمة ؛ إذ لا توجد سمات فنية تميز أدب الأقاليم عن أدب العاصمة ، إنما المشكلة هى مشكلة الواقع السياسى والاجتماعى الذى نعيشه ، فالقاهرة هى «المركز» وماعداها الأطراف التى تعانى من الإيقاع البطىء فى الحياة ، وذلك لتمركز النشاط الصناعى والاجتماعى والتجارى وبالتالى الثقافى فى القاهرة ، مما ينتج عنه تهميش الأقاليم ، وتكريس الوضع المأزوم لأدبائها .

فإذا ما حاول أدباء الأقاليم الخروج من القيود والقوانين المقيدة للإبداع وللحريات ، للتعبير عن ذواتهم من خلال منشور أو اجتماع أو جمعية ، يواجهون بمركزية أخرى وهي مركزية النشر ، ومركزية التجمع . فجميع أقاليم مصر عاجزة تماماً عن إصدار مطبوع خاص بها يعبر عنها وعن مشاكلها الخاصة ؛ لأن قانون سلطة الصحافة لا يسمح بإصدار جريدة دورية منتظمة إلا بتصريح ، ثم بإيداع مبلغ ضخم فى البنك لحسابها ، وهكذا يصعب إصدار جريدة خاصة .

أما الجمعيات فقانون ٣٢ لسنة ١٩٦٤ يحاصر إنشاءها ، وهذه المركزية تجعل أدباء الأقاليم معلقى الأنظار بالقاهرة ، فالمعيار الحقيقى عندهم لإثبات قدرتهم الإبداعية هو التواصل مع جماهير القاهرة والنشر بها . وفى النهاية علينا تذكر حقيقة هامة هى أن جميع أدباء مصر قادمون من الأقاليم ومنهم : **يحيى الطاهر عبد لله ، بهاء طاهر ، عفيفى مطر ، امل دنقل** .. إلخ .

ماجد يوسف :

الا يواجه أدباء القاهرة هذه الصعوبات من كبت الحريات وصعوبة النشر ؟

ـ فريدة النقاش :

نعم ، ولكن تتفاقم وتتزايد المشكلة فى الأقاليم ، فبالقاهرة توجد البدائل الأخرى والمجلات .

محمد صدقى :

سوف أتحدث عن تجربتى الخاصة بالعمل الثقافى فى الأقاليم منذ أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، وهى تجربة تؤكد قدرة الشباب الدائمة على تجاوز الأزمة بمحاولة خلق منبر خاص بهم مما يثير انتباه الدوائر الثقافية فى القاهرة . وأخص بالذكر هنا تجربة مقهى «**المسيرى**» بدمنهور تلك الورشة الأدبية لمجموعة من الأدباء الهواة الذين يعملون بحرف أخرى إلى جانب الكتابة ، ومع ذلك يجتمعون فى ذلك المقهى ويقراون إنتاجهم ويناقشونه وعند نشره فى المجلات يوقعون «دمنهور» أسفل اسم المؤلف ، وقد حملت إبداعات تلك الورشة الإرهاصات الأولى للواقعية الاشتراكية للقصة فى مصر . وقد شارك فى هذه الندوات مجموعة من كبار الأدباء استجابة لهذه الحركة منهم : **زكريا الحجاوى ، ومحمد تيمور ، ومحمود حسن إسماعيل ويحيى حقى** وغيرهم . وتدلنا هذه التجربة التى ربما لا يعرف عنها الكثيرون الآن شيئاً على ضرورة أن يكون هناك مسح شامل للنشاط الأدبى والفنى فى الأقاليم ، إذا أردنا أن نمتلك خريطة أدبية واجتماعية وثقافية شاملة لجمهورية مصر العربية ؛ تبيّن كيف تنعكس خصوصية كل إقليم فى أدبه .

محمود حنفى كساب :

يستطيع الأديب أو الفنان الجاد ـ وأنا أتحدث هنا من خلال تجربتى الشخصية ـ أن يظل مقيماً بإقليمه ومع ذلك يستطيع نشر إبداعه ، واحتلال المكانة اللائقة بالواقع الثقافى ؛ فعلام يدل إذن مصطلح «أديب إقليمى» هل يدل على أديب متواضع المستوى مقيم فى أحد الأقاليم ويكتب من أجل الوجاهة الاجتماعية ؟ أم أديب مقيم بإقليمه ويكتب مؤمناً بأن الكتابة اختيار إنسانى ؟ إن الأديب الحق فى أى مكان لم يحدث أن وجد عائقاً فى الوصول إلى الجماهير ، فبالقراءة الجيدة ، وبالفهم الواعى للواقع ، وبالممارسة الدائمة للكتابة يستطيع الأديب النشر وهو مقيم فى إقليمه من خلال «البريد» ، وقد تواجه الأديب مشكلة تأجيل النشر ، فعليه حينئذ الا يتوقف إن كان صادقاً لأنه يكتب للتعبير عن ذاته أولاً .

سليمان فياض :

أتفق مع هذا الرأى فالأديب الحق يشق طريقه من أى مكان ، فإذا ما امتلك الأديب أدواته الإبداعية ؛ أقصد مبادئ اللغة العامة ثم اللغة الخاصة بالنوع الأدبى الذى ينتجه ، سيتواصل مع الجماهير من أى مكان؛ ولكن المشكلة الحقيقية أن

الشباب لا يتمرسون بتلك الأدوات؛ بل ويخطئون أخطاء لغوية فادحة ، ومع ذلك يعتقدون أنهم أدباء كبار، ألا يعد ذلك تناقضا ؟!

إن علينا الاعتراف بالأزمة الحقيقية التى يواجهها الشباب ، التى تتمثل فى انهيار المستوى العام للمكتبات العامة ، وارتفاع أسعار الكتب ، وإغلاق مصادر الثقافة أمام الشباب حيث أصبح عليهم محاولة إيجاد الحلول المناسبة للخروج من تلك الأزمة .

ماجد يوسف :

أود أن أضيف أن مشكلة أدباء الأقاليم تكمن فى النظر إلى القاهرة بعين الطفل الصغير ، كما لوكانوا ينتظرون الأب الذى يرعاهم ويوفرلهم احتياجاتهم ، ناسين أن القاهرة لا تصنع أديباً ، لقد لا حظت فى أكثر من مهرجان إقليمى أن الأدباء لا يجتمعون إلا عندما يأتى الشعراء الضيوف من القاهرة ، فلماذا لا تتكرر هذه الاجتماعات فيما بينهم ؟ هذا من جانب ، ومن الجانب الآخر فهم لا يبذلون جهداً فى التعبير عن ذاتهم ، ففى السبعينيات أغلقت دور النشر فى وجه شعراء «**إضاءة**» فأصدروا مجلتهم الخاصة ورفضوا التعامل مع جهات النشر الرسمية التى لايرضون عن سياستها الثقافية آنذاك ، فالتجربة الحقيقية تفرض نفسها وأقرب مثل على ذلك وأحدثه هو تجربة (**الأربعائيون**) فى الإسكندرية .

يسرى السيد :

إن المشكلات التى لمستها من خلال بريد القراء إلى الباب الأسبوعى «نادى أدباء الأقاليم» بجريدة الجمهورية يمكن أن تعكس بصدق هموم أدباء الأقاليم الذين يشكون دائماً من المجلات الأدبية المتخصصة ومن أهمها «إبداع» التى أصبحت مجلة «الصفوة» فلا تخصص مساحة كافية لهم ، وكذلك يشكون من قصور الثقافة التى لا تقوم بدورها ، بل تعطل الحركة الثقافية ، بل إن بعض مديرى قصور الثقافة يقومون أحياناً بكتابة تقارير أمنية ضد الشباب ؛ وبأعمال أخرى . أما من ناحية الجماهير فمعظمهم لا يعرفون أين توجد قصور الثقافة . والأمثلة كثيرة ، والشكوى مستمرة كذلك من المكتبات التى لاوجودلها ، فكتب مكتبة الأقصر مثلاً اختفت فى أثناء نقلها على عربة (كارو) ! ولا أحد يعلم عنها شيئاً !

إن هذه المشكلات وغيرها تعنى أن المناخ العام يقتل الإبداع . أما الربط بين الإقليمية والمستوى الفنى فهو ما أرفضه، لأن تجربتى فى معايشة مشاكل أدباء الأقاليم تشهد بأنهم لا يعانون من أزمة فنية بقدر ما يعانون من مناخ عام يجب التغلب على مثبطاته .

عبد الناصر هلال :

أستطيع أن أضيف بوصفى شاعراً من سوهاج بعداً مهماً فى المشكلة وهو سيادة ظاهرة التزمت الدينى التى تقيد الإبداع وتكاد أن تقتله ، أما شكاوى أدباء الأقاليم من المجلات الثقافية فهى شكاوى واهية صادرة عن الأدباء «المرتزقة» غير الجادين لأن الكاتب الحقيقى لا يسعى وراء النشر ، بل إن النشر هو الذى يسعى إليه ، ومع ذلك فإن إلحاح هؤلاء

المرتزقة وراء النشر يجعلهم يفوزون بما يريدون على حساب الأدباء الحقيقيين ، وهناك بعض الشعراء لهم من الدواوين ما يزيد على دواوين **عفيفى مطر** وهؤلاء وأمثالهم هم الذين يشكلون « **مافيا الأقاليم** » ..

يسرى السيد :

لقد تحكمت «مافيا الأقاليم» فى الجامعات فوقفت ضد الندوات الشعرية ، ومنعت دخول الآلات الموسيقية إلى الجامعة تحت ستار الدين .

كمال عبد الحميد :

أنا صاحب تجربة فى النزوح من (سوهاج) إلى القاهرة ، وقد انتهت بى تجربتى إلى أن الوضع الثقافى فى القاهرة على عكس ما كنت أتصور ، فالمقاهى الأدبية انتهى دورها الجاد ، وكذلك تدهور الاحتكاك الثقافى ، ولم يبق أمام الأديب سوى الجلوس على مقهى «البستان» .

سمر إبراهيم :

على الرغم من هذا الوضع الذى يبدو قاتماً ، إلا أن هناك بعض المحاولات الجادة من الشباب للتجمع من أجل المناقشة الجادة حول أعمالهم الأدبية بصورة يستفيد منها الجميع ، يحدث ذلك فى بعض الأقاليم بعيداً عن هيمنة قصور الثقافة أو هيمنة سلطة الشاعر الكبير أو المعيار النقدى للمجلات الأدبية وخير مثال على ذلك جلسة الخميس الأخير من كل شهر فى محافظة المنوفية والغربية ، وجلسة الخميس الثالث من كل شهر فى البدرشين إلى آخر هذه الجلسات .

حسن طلب :

إذا كنا قد اتفقنا على أن العقبات التى تواجه المبدع قائمة فى العاصمة بصورة ما ، لكنها قائمة فى الأقاليم بصورة أشد ، فإن علينا أن نبحث معاً عن المقترحات المجدية لمواجهة هذه العقبات .

محمد صدقى :

أقترح إنشاء (اتحاد أدباء الأقاليم) ليتولى بالتنسيق مع اتحاد الكتاب تذليل هذه العقبات ، ومواجهة ما قد يجد من مشكلات أمام الأدباء والفنانين فى الأقاليم .

فريدة النقاش :

لا أوافق على هذا الاقتراح ، لأنه سوف يشير إلى تصنيف فنى يكون فيه أدباء الأقاليم أدنى مستوى من أدباء العاصمة ، كما أن اتحاد الكتاب نفسه لا يقوم بدوره على خير وجه ، وربما نستطيع تطوير الفكرة بأن ننادى بإقرار حق الأدباء خارج القاهرة فى عضوية اتحاد الكتاب .

شمس الدين موسى :

لا أوافق على هذا الرأى ، لأن هدفنا جميعاً إلغاء الفوارق المتوهمة مابين أدباء الأقاليم وأدباء العاصمة ، وليس تكريس ما هو قائم بالفعل .

محمد صدقى :

إن لى مقترحين فى هذا السياق ، أولهما تغيير قوانين الجمعيات الأدبية بحيث يسمح للأدباء فى الأقاليم بتكوين جمعيات خاصة بهم ، أما الاقتراح الثانى فهو مساندة تجمعات الشباب لحفزهم على التواجد المستقل إلى جانب مشاركتهم فى المؤسسات الثقافية بالأقاليم .

فريدة النقاش :

كل هذه المقترحات لن تكون ذات جدوى مالم ننتبه إلى هذه الحقائق : ـ

١ـ تسلح كل أديب شاب فى العاصمة أو خارجها بالكفاح والدأب للحصول على مصادر إبداعه أولاً ثم إتقان عمله ثانياً .

٢ ـ كما لا بد من أن يتسلح إلى جوار ذلك بالوعى اللازم لمقاومة الإرهاب الدينى .

٣ ـ تحرير قانون الصحافة والجمعيات من قيوده .

٤ ـ تطوير موجة البرنامج الثانى التى لا يكاد يصل بثها إلى الأقاليم .

سليمان فياض :

أضيف إلى ذلك مقترحاً خاصاً بتخصيص نصف فى المائة من ميزانية كل محافظة للأدب بعيداً عن النواحى الإدارية ، كما اقترح ثانياً إصدار مجلة القصة تحت إشراف وزارة الثقافة مثل مجلة الشعر ،والمسرح ؛ وأن يعود الاهتمام بالمكتبات العامة فى الأقاليم .

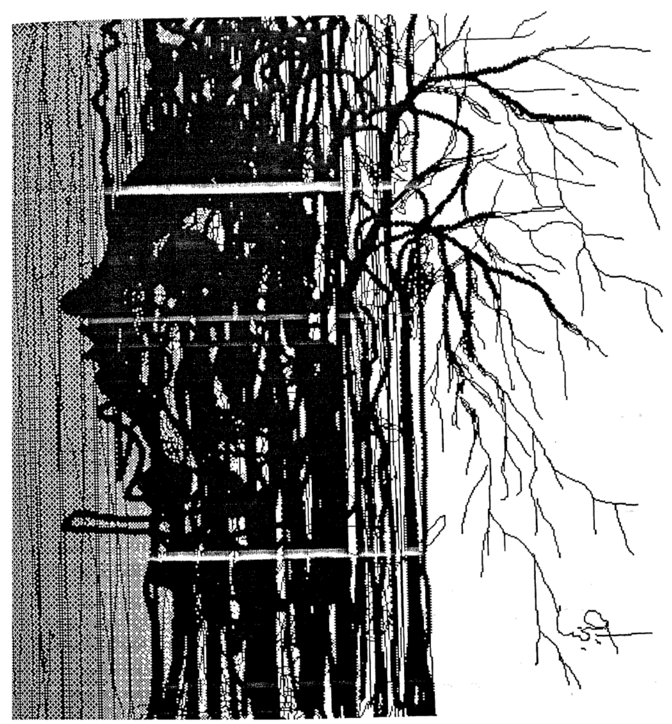
يسرى السيد :

احب أن أضيف إلى ذلك نقطة أخرى مهمة ، هى ضرورة أن يتولى الإشراف على قصور الثقافة بالأقاليم أدباء مثقفون مقبولون من عامة المبدعين فى الإقليم ، بدلاً من الوضع الحالى الذى يتولى فيه الموظفون الإشراف .

فريد النقاش :

إن هناك دوراً ثقافياً كبيراً يجب على الإذاعات المحلية أن تنهض به ، وهذا هو ما يجب التأكيد عليه ، وكذلك يجب أن تقوم الأحزاب بدور آخر موازٍ ، فحزب التجمع مثلاً هو الوحيد الذى أصدر مجلة للأدب والفن تهتم بنشر النصوص والدراسات الجيدة من العاصمة ومن كل أقاليم مصر .

وانتهت الندوة بالتأكيد على ما اتفق عليه الجميع ، من أن المشكلة التى نواجهها الآن سواء فى العاصمة أو فى الأقاليم . هى مواجهة القيود المفروضة على الحريات بكافة أشكالها حتى يتسنى للمبدعين القيام بدورهم كاملاً ضد قوى التخلف والظلام .



لوحة كومبيوتر للفنان سامى بخيت الخوالد ـ اسيوط



هذه النصوص من الأشعار والقصص

النصوص الشعرية المنشورة فى الصفحات التالية ، هى افضل ما استطعنا أن ننتخبه من مئات القصائد التى وصلتنا تباعاً بعد الإعلان عن هذا الملف فى العدد السابق .

تشهد هذه المختارات بوضوح على أن هموم المبدعين واحدة تقريباً فى العاصمة وخارجها ، فهى لا تشير إلى مكانها الإقليمى المحدود ، بقدر ما تشير إلى زمانها الذى يعيشه المبدعون المصريون جميعاً ؛ فى هذه المرحلة التى أصبحت فيها الحرية هى الحلم المشترك للجميع ، وأصبحت مقاومة مظاهر القمع وقوى التخلف هى المسعى الفكرى الأساسى الذى يحكم رؤى المبدعين . أما عن القضايا الفنية التى تطرحها هذه النصوص ، سواء من حيث التشكيل أو اللغة أو الإيقاع ـ الذى يتجسد من خلال التفعيلة أحياناً ومن خلال الثورة عليها أحياناً أخرى ـ فإن الأمر لا يخرج عن القلق الفني العام الذى تعيشه القصيدة القاهرية ، إن لم تكن القصيدة العربية المعاصرة بصفة عامة ؛ خاصة لدى الأجيال الجديدة . ولا يبقى سوى التفاوت فى المستوى ، الذى هو ـ بطبيعة الحال ـ رهن التطور فى الرؤية ، والتمرس بمعاركة الأدوات وصقل الخبرة بمرور الوقت . ولعل ما يصدق على النصوص الشعرية ، يصدق أيضاً على النصوص المختارة من القصة القصيرة .

يبقى أن نشير إلى أن نصوصاً كثيرة صالحة للنشر قد وصلتنا فى وقت متأخر ؛ وكان العدد قيد الطباعة فلم نستطع إلا أن نؤجلها علي وعد بنشرها فى الأعداد القادمة ؛ ولئن كان هناك انحياز إلى غير المعروفين من الشعراء ، فما ذلك إلا لأن المعروفين منهم متاحون فى أى وقت ؛ ولبعضهم حضور واضح على خريطة الشعر المصرى ، مثل : **عبدالعظيم ناجى ومحمد الشهاوى وصلاح اللقانى** وغيرهم ممن نشرت لهم (إبداع) فى الماضى وستنشر فى المستقبل .

التحرير

البــلاد

البلاد التى انتَظَرَت عُرسها

تفرُك الآن فى راحتيها الزمان كحبةِ بُن

وتغمس - فى الليل - أرجلها

والمدى صامتٌ لا يبوح

البلاد التى انتظرت عُرسها

تدخُلُ الآن مستودع الذاكرةْ

وتحاول ألا تموتْ

فتستلُّ سيفاً تلبَّسهُ الوهم كى تدرأ العاديات

فترجع مثخنةً بالقُروحْ

البلاد التى انتظرت عُرسها

رهنت عشقها واستراحت على شاطىء الريب

خشية أن تغرق الشمس فى لُجة البحر أو يستحيل المطر

غابةٌ من جروح

وأنا الآن أبحث مندهشاً فى الدهاليز

أقرأ كلَّ التفاسير كلَّ التصاوير كلَّ الخرائط

أعجز عن فهم كل الشروح

وحيد لاوندى

المنيا

صمتٌ يبوح

صمتٌ ..... قد يعرفه النايُ .

يباغتنى ليلاً فأنامْ ......

صمتٌ ..... بحروف أخرى

لا تسكن فى أرض الموتى

أو خلف قلوب الأيتامْ ... ،

يتربع فى جوف الكلمات ليجهض طفل الأحلامْ ،

وتموت الخفقة فى الأرحامْ .

صمتٌ معصوب العينينْ

يتفجر عند الفجر

تتشكل منه الأيامْ ،

كل الكلمات :

كلماتٌ سكرى تتبعثر فينا

لتقنِّع وجه الصمتْ .

الصمتُ ... يبوح :

ما عاد الأخضر أخضرْ .. ،

ولريحٍ تسكن فى الأقلامْ

صمتٌ أكبرْ ،

صمتٍ يتكسر !

كمال كامل عبد الرحيم

ديروط

مريمـيـات

المدى وجعٌ والغريب المسافر

لا يتقى غير واحدة فى المدينة : مريمُ .....

صوت يجيء من العالم الطوطميِّ يُغَلِّفُنَا بالبكارة والكهنوت ..

تقول الأساطير :

مريم تظهر فى آخر الكأس .... ممشوقةً .

يَتَلَقَّفُها الله ...

ما بين زغرودة .. وتلاوةْ .

فى الحديقة ظلان منكسران .. على سور نافورةٍ .

هل تراك اتخذت البناتِ ملائكة العرش ؟

أم زوجوك على جبل الموت مريم

أنت الذى فى يديك المشيئة ...

مريم تخرج فى أول الكاس

تطفو على رغوة الثلج

تخلع عنك عباءتك الملكية

مريم تأخذك الآن ..

حسين أحمد اسماعيل
القليوبية

دواءُ داء الدّدَنْ

للشاعر أن يلعبَ محتمياً بالشعر

ليدرأ نارَ الوقتِ بماء قصيدتهِ

ويغامرَ فى بحر الددن الحُر

يغير باء البؤس بباءٍ من بهجتهِ

ويصد اليأسَ بخمر الشعر

لينسى العمرَ الغارقَ فى حُلكتهِ

من يقدر أنْ يدفعَ عن صدر الشاعر سيفاً

فليفعلْ

أو فليتركْ هذا المجنونَ وحيداً

بين غرائبِ محْنتهِ

ولينظرْ كيف سيصنعُ من ألم الروح نجاةً ؟

كيف سيرتدُ إلى وقت طفولتهِ ؟

ولْيزح الناقدُ نظارته السوداء

فالشاعر قد شربَ الكأس الآنَ

ليدخل مملكة السحر سعيداً

محتمياً فى تعويذتهِ

عيد صالح

دمياط

جغرافيا

ليْسَتْ ضائعةً روحُك فى فَلك الأفلاك

ولكنَّ كواكب أخرى

تبحر فى نفس مدارك

تأكل من غسق الأوجاع

وتنداح على خيطٍ من سعفِ الشرفات ،

ذؤابات النوبات بدوامات الرحلة ،

عبر ضبابٍ وضمائر ليست من تركيبة هذا العالم

لكنَّ فضاءً يجمح فى أوردة الليل

ويشرق فى جسد اللحظات طيوراً من وجلٍ ،

لستَ الخائف

لكن العرق المتصبب من فجوات السحب الجوالة

عبر هلام الكون / الريح / دهاليز الجغرافيا

فى الأعضاء المشكولة

ليست بعواصف أو أمطارٍ

لكن الزبد المتناثر فوق فضاء يعلك نيزكه

ويَجُبّ نجوماً تمضغ أعشاب سليمان [1]

وتمضى فى أخيلة النسّاجين إلى « مدن الملح » [2]

اسّاقط دمع الساحرة ، وفرّت خيلُ السحب الممطرة

ببزة جنرالٍ يحتفل بموقعة النجم الهارب فى صحراء الرعب ،

« نجيب » [3] يُجيبُ فضاء الأخيلة

تضيع شرايين الرأس

ويسبح فى جائزة تأتى فى الوقت الضائع

هل تجدى السماعاتُ أو العدسات اللاصقةُ

وهل يُفلح هذا الأرعن فى نقل الصورة ؟

كل الأسئلة تدور برأسك

لكن إجاباتك ليست فى حجم فضاءاتك

أين سواحر « ماركيز » ، « متاهة جنرالٍ » ،

ما كان وما سيكون ؟

---

١ - « ديوان محمد سليمان أعشاب صالحة للمضغ » .

٢ - « مدن الملح » رواية عبدالرحمن منيف .

٣ - نجيب محفوظ .

توارت خلف الأفق معارك ، أفراحٌ ، وصواعق ، فيضاناتٌ

يابسة تمضى فوق الأمواج وأنهارٌ جفت من نزق الطقس /

الرقص بحافة بركانٍ /

تنينٌ فى أحضان العصفور /

غرابيبٌ وتآليلٌ فى خارطة اللوح المكسور

المركبة الآن تجوب بعيداً عن منطقة الجذب

هلام الوقت على شفة التنين ،

الرعدُ يضيع ، الموسيقى ، شبق الحيوات بتاريخ الأزمة /

يقصف هذا الوغد هواء الغرفة بالأنباء ويستعدى الأكسجين ،

بَعُوض الضوء الخافت ،

وثُرياتٌ من عصر الفرعون القابع خلف الأحجار

يلوك الحنّوط .. ويقرأ كفّ خُطوط الطولْ

ويتعامد والشمس ..

الملك المستنفر يَستِغفر من جهل الأحفاد

يُشير لتُفَاحة آدم ويحوِقل قبل الصلوات ،

النسمات تجيء من البرّ الغربى وتزكم أنف الطفلِ المتمردِ

يبتدىء العطسُ ،

السـاحةُ تتجاوبُ

والرقصُ الدمويُّ : تَداخلَ وقتُ غروبِ الشمس وأغفى الحراس /

تسلل صرصارٌ للمدخل / سعلاةٌ ،

رأسُ الأفعى ما عادت تقف بقاعدة التمثال /

الأوراق المكتوبة تقذفها الريح الرطبةُ

فتدُقُّ الجدرانَ ويتهاوى الكهف ، الأعمدةُ ،

الكهان يغوصون ، الطرق السرية تفضى للنهر

ولكنَّ النهر هنالك مشغولٌ بالعطش القادم

من أعلى النيل ... !!!

شريف رزق

شبين الكوم

متاهة المحارب

ليستْ الأشجارُ ، والطَّيرُ الصَّبىُّ سِوَاى

.... لكأنَّهُمْ عبروا على جَسدَىِ الطَّريح / كأنَّما

نزفى / كأنَّ البحْرَ : جِسْرُ دَمى / أنافِذَةٌ

عَلى الصَّحْراءِ : قُبرتى ؟ / كأنَّ الريحَ صحْوُ ابى / أعاصِفَةٌ تصيدُ مَدَىً
فتهطُلُ ، مِنْ نبيذِ الأُفْقِ ، شمسٌ مِنْ رُخامِ
بيْنَ إيقاعِ الطُّبولِ ؟ / العصفُ : اجنحةٌ : دَمٌ يغلى / كانّى
أَوْ
كانّى / ما الّذى : تتشكّل الأشجارُ فوقى ؟ / لَمْ أَعُدْ
وَحْدى ...

ووحدى ،

●

جُلوةُ اللازورد

لا شيءَ للآتيْنَ مِنْ جَسَدِى على جَسَدِى
وَلا دمُكَ الّذى يهْذِى بموماةٍ دَمٌ عَبْدٌ
وَلا السَّمراءُ تبتكرُ انْدلاعَكَ : إذْ تحيضُ
... تَساقطتْ شُهُبٌ عَلى كَبِدِى / وَغَادرنى تُرابٌ / كيفَ امضى : صَوْبَ
أبعادِى ؟ ، واهربُ مِنْ أكاذيبِ المرايا ؟ / لا مكاتيبٌ تجيءُ مِنْ السَّمَاءِ /
عَلى التِّلالِ اصْطَفَّتِ الجُثَثُ المضيئة / كيفَ غطَّاكَ الغَمامُ ؟ / نَسَوْكَ
مِثْلكَ / خوذةُ الملكوتِ : راسُكَ / نخلتا فوضى : يداكَ ، عَلى مياهِ الرِّيحِ
منذنتانِ / تنفجرُ المرايا
والوجوهُ : تفرُّ فى فوضى قميصِكَ ...

ينهضُ التُّراب

وَلَسَوفَ تُدركُكَ الخُيولُ

قُماشُ مقعدِها صئولُ

تآنسِ الأطيارُ فى دَمِكَ الوريفِ

سوى أبى والقندسِ السَّكرانِ يسفحُ

هَلْ رنينٌ فى سريرى ؟

هَلْ أنا : فى دِيمةٍ شَجَرٌ قتيلٌ ؟ ● أَشْتهيكِ كمثلما

الجُدرانُ تعلو ● هكذا تهوى وُعولُ القلبِ فى ماءِ الصُّراخِ ●

فكيفَ سلَّتْ كفَّها أُمِّى مَسَاءً مِنْ جنونى / ● غادَرَ الأسلافُ

شريانى إلى جَبَلٍ ● ولا بحْرٌ لأعبَر ● أَسْنَدَ المجنونُ رأساً يستنيمُ

على جدارِ النَّارِ ● نيلى : يفتحُ الشُّبَّاكَ ، كى يلجَ الجنودُ الأقدمونَ عَلَى :

أنا ● ماذا تُكسِّرُ تحت جِلْدِى ؟ ● ذَا أنا : أُحصى خَسَاراتى فَأَعْثرُ

فى نُثارةِ كوكبٍ يهْذِى ، ويسبقُنى سعيرِى ● تصعدُ الأفعى مِنَ الفنجانِ

حانيةً : أتثقبُ فى نهاياتِ السُّطورِ فتبتدِى ؟ ● ...

وَلَسَوفَ يألفُنى الذُّبابُ العائلىُّ ، ونهدُكِ التَّياهُ : أُفْقٌ ● مَنْ هُنَاكَ :

يرجُّ نخْلَ البحْرِكى أُمِّى ؟ ● خُطاى خطيئةٌ ، وحريرُ مُصحفِها يسيلُ

يسلُّنى ● ... فلتعبُروا مِنْ جُثَّتى مِنْ أوَّلِ الهكسوسِ حتَّى سور

بابلَ ● مَنْ هُنَاكَ : يفجرُ الكيمياءَ فيَّ ، فينتشي حَدُّ المَدَى ؟ ● جميزةُ
الملكوتِ : طاغيةٌ ، وَأَنْتَ مُكرَّرٌ : وَجَعَ الرُّعاة ....
نارٌ تبجَّسُ مِنْ دَمِ الأحجارِ / رِيق البحْرِ :

وَجْهُكِ يصعدُ فى الماء

أجنحةٌ تطيفُ / تفتُّقُ الأشجارِ عَنْ
شَعْبِ الشَّظايا : يرحلونَ على مياهِ النَّصِّ /
أشلاءٌ محوِّمةٌ / أجيءُ : الصَّابِيءُ البدويُّ يَسْحَلُ
غيمةً ، غربَ الرِّمالِ / دَمٌ فَضَاءٌ : رُقعةٌ : شَجَرُ
الحُروفِ / يُحوِّمُ الطَّيرُ النُّحاسيُّ الخفافيشُ
المُضيئةُ فى فَضَاءِ الزَّعفرانِ / وتحتَ عاصفةٍ :
خُيولى / وَجْهُكِ المشطورُ : قافلةٌ عَلَى موجى
وخاتمةُ الطُّلولِ تجُرجرُ الأشجارَ مِنْ جَسَدِى وأوراقى الطُّيورْ / ....

منى عبد الفتاح

قنا

الحــزن

مهداة إلى أمى التى ماتت من جراء مرض الكبد

رسمت باستحسانٍ فوق وسادةٍ

ليلتنا ! .

ليس لى

غير هذا الفراغْ

فالتى كان يؤنسنى صوتها

هدمت ركنها الزلزلة

صحت يا أنت

فانتبهت قطةٌ

وانحنى العنكبوتُ العجوز

يرسم الحزنَ فى الجدُرِ الصامتة

السرير انكفأْ

والملاءات غادرها الضوءُ

ألمسها يقشعرّ البدن

فى الإطار المعلق فى داخلى

كان صوت الفجيعة يخطفنى من ثبات الوقوف

صحت يا أنتِ

فانتبهت قطة

وانحنى العنكبوت

ا ل ع ج و ز

عبد الناصر هلال
سوهاج

الرملُ معقودُ على محبتى

(مقاطع من قصيدة الاعترافات)

أستطيعُ الآن أن أقول للشمسِ :

زمنٌ يخجلُ من جسدٍ : يتعرَّى من زيفِ التقوى ولباسِ الجوعِ . يغفو البحرُ قليلاً ، ثم يقدِّمُ تبريراً للعشاقِ عن العطشِ الليليِّ . امرأةٌ تتخطى اللغةَ اليابسةَ ؛ تخطتْ عرىَ محبتِها للنبعِ . يغفو البحرُ قليلاً فى قفطان القدماءِ : طيرٌ يعقدُ بالرملِ جناحَيه ، يُنَقِّزُ فوق رخام الروحِ ، يحطُ علىٍ وهجِ الأنثى ريشَ الأحلامِ ، يحطُ خريطةَ دهشتها تحت فوانيس المجذوبين الشعراء ، هل يخجلُ زمنٌ من جسم يفضحُ فورانَ الجسمِ ؟ ضجيجٌ يلبسُ جسماً نبويّاً ، وامرأةٌ تقرأُ دمَها فى استحياءٍ ، وتحاولُ أن تستجمعَ للمبهوتين الأجوبةَ القانعةَ .. دمها شجرٌ يكبرُ فى تربةِ رجل يقرأُ فى الكعبين مسافاتِ الرغبةِ والخجلِ الفطرى . فرس اللغةِ الجامحةِ ، وجندى صب يقفان على بهو الأسماء : الخوذةُ أرضٌ ، والطلقة إمرأةٌ ، والنقطة فى تجويفِ الحرف : الرغوة بين قميصِ المرأةِ وجحيم النهدين . هل الجندى يحبُ الفلسفةَ الجغرافية ؟ ويصوِّب ضد « الأرنبة » النائمةِ على عشب الروح ؟

أستطيع أن أقولَ الآن :

حفنةُ رملٍ تكتبُ نهراً ووطناً وزوجين بهيجين . حفنةُ رملٍ : امرأةٌ . حفنةُ

رملٍ تفتحُ نافذةً فى فضاءٍ ويطلُ البدنُ اللدْنُ ، يمشى على رائعةِ السترةِ . هل يخجلُ زمنٌ من جسدٍ يتعرى من فوضى اللغةِ ولباسِ الجوعِ .

أستطيع أن أقولَ للمساءِ :

جاف أيها المساء

امرأةٌ تقسو على نهدِها ، وتقصُ للمساء شبقَ المواقيت . كم جثةً تفصلُ الهواء عن غناءِ المتعبين ؟ كم جثةً بين حدِ الماءِ وحدِ الجنونِ ؟ ولماذا تنزُّ السهولُ فى دمى طيرَ المواويلِ ؟ هل آخذُ فى صحبتى شهوةَ النخيلِ للعراء ؟ والرملُ معقودُ على محبتى ؟ أنا مهيأٌ للنارِ ، أصيرُ مثلما أصيرُ ريحا على خشبِ الوقتِ . عليٌّ يقول لى : لماذا تحب الرملَ ؟ وأنا أحبَ الماءَ والبندقيةَ ، وبرامجَ الأطفالِ ، ونشرة الأخبارِ ، والمغنيةَ التى تقول :

« الطفلُ فى المغارةِ وأمه مريم وجهان يبكيان يبكيان لأجل من تشردوا لأجل أطفالٍ بلا منازلَ لأجل من دافع واستشهد فى المداخلِ »

ـ جدارٌ مائلُ على جسمى

يقولُ لى : لماذا تملأ بيتنا ورقاً ؟

كان الجندى بخوذته تحت مسامى يسألنى : لماذا الحارةُ خاليةٌ من وقعِ الأقدام ؟ أستطيعُ أن أقولَ : يتبعُ امرأةً من أولِ العشبِ حتى ضجيجِ المحطاتِ . يختارُ مكانَه محاذياً للمجاز ..

يتفرجُ فى قفطانِ الأنوثة حيناً

ويعترف : الوطنُ زهرةُ قطن

وضوءٍ ى س ى ل يسيلْ

حسن خضر

السويس

بينما عمر ما يهبط السلالم

المساءُ فى المدينة عابرُ سبيل :

ينزوى بارداً فى ركنه المُظْلمِ ، ينفض

الضجيج من فوق جلده ، وقبائلَ النِّيون التى حطتْ على عينيه ..

ثم ينام عند عتبة بارٍ رخيصٍ

أو يظل ساهراً ، حول فجيعة ما ، حتى الصّباح

(مساءُ المدينةِ ، عادةً ، ينام خارج البيت ..)

والنَّهارُ لم يعُد يزرع الحقلَ : يحتمى من

الشمس بحائط مُنْهارٍ للتوِّ ،

ثم يبكى قسوة الضحايا العَابرين .

وامرأةٌ فى المدينة

تدخل الفِراشَ كلَّ ليلةٍ بحزمةٍ من

الذكريات ، فتشعلها ، وتجلس قرب النار ، تتأمل الهشيم ..

لم يَرَ مساءُ المدينةِ المرأةَ العجوزَ

صديقةَ المرآة ،

حين اتكأت على الحكايا ، وأطلقت

الماضى من أدراجه الخاصة ، وقبَّلتهُ :

ثم بحرص أعادته ..

لكن أطيافاً بقيت تحاورُ اللمسات

المهملة .. وتراقصُ السنينَ المتوقفةَ فى برواز ،

بينما .. عُمْرٌ ما ، يهبطُ السَّلالِمَ !

لم ير مساءُ المدينة شيئاً كهذا ؛

لأنه ليس صديقاً للأطفال ،

وكثيراً ما يشرب القهوة ..

المدينةُ !!

أكان يجب أن نعشقها دونما سبب مقنعٍ

فنصير ملائكةً وشحاذين ، نسيرُ كأننا سلالاتٌ لحيوانات منكورةٍ .

تُهيِّج أَحْراشَنَا الغَضْبى موسيقى الأمنِ المركزِىْ ،

ونَحِنُّ للطباشير فى فضاءٍ معبأٍ

بالعُنْفِ ، والغازِ الموحِّد للدموع .

أكان لى أن أحبَّها ،

حين رأيتُها للمرة الأولى ، فى مظاهرةٍ لتلاميذِ الثانوى :

تبحثُ - لَهْفَانَةً - عن حذاءٍ شريدٍ ..

أكان يجبُ أن أحبّكِ حقاً ..

وأن تنجبى بعيداً عن حضْنى ؟

أعشقُ الشعْرَ ، فتهجرُ الهناءةُ أطرافَ أصابعى ،

وتطاردُنى الضغينةُ حتى آخر شَرَك ..

كان يجب أن ألعقَ أحزانى بتعالٍ

وأن أحبَّ نساءَ المدنيةِ ، أيضاً ،

ودونما سببٍ مقنع ..!

ربما كى أتعلم الحروب الصغيرة ،

وأرافق المراوَغَةَ فى الطريقِ .

لم تكف قاهريةٌ واحدةٌ

كى أُومِنَ بعصر القثارين وعيادات الإجهاضِ

والنُّعاسِ فى المستشفيات مسكوناً بالكوابيس .

هكذا ..

الغرباءُ أغنياءٌ بالمرارة حتى النهاية

ما كان ينبغى لى أن أفارق اسمى عند جسر الطفولة

وأمضى هاجراً روحى حبيسة الحظائر هناك ،

روحى التى لم تعُدْ معى .

كان يجب أن أرفعَ ظلِّى سريعاً

حين مرَّ القطارُ ..

أرفع ظلىَّ المضىءْ

ولا أُشْرِق ثانيةً ..

عزت الطيرى

نجع حمادى

كانت أصابعها تقول

كانت أصابِعُها تضىءُ

وكنتُ أقرأُ فى كتابِ حنينِها الليلى

بعضاً من عذاباتى

إذا لجَّ الهيامْ

كانت أصابعها ، تلامسُ ، جرحَ نافذتى

وتُطْلِقُ ، وردَ بسمتِها ، طيوراً ،

صوبَ عنقودِ الغمامْ

كانت أصابعها ، تشمُّ ، عبيرَ دهشتنا ،

تؤجِّلُ ما لدينا من مواقيت اليمامْ .....

كانت أصابعها ، توزّعُ ، سرها المسكون جهراً ،

بين قلبى والبنفسجِ ،

ثم ترفو ما تمزَّقَ ، من أناشيد الخصام !!

كانت أصابعها تمرّرُ لحن أغنيةٍ ،

إلى قمرِ الفؤادِ الغَضِّ ،

تسكبُ فى إناء الروح ، جمراً من محبّتِها ،

فأفتعِلُ الصدامْ !!

كانت أصابِعُها تَبوحُ بما يُؤَرِّخ حزننا فجراً ،

وكنتُ أَلمُّ نجماتيِ الجزانى ،

من سماء المنزلِ القروىِّ ،

أعجزُ أن أقولَ صبابتيِ

إنْ جاءنى مطر الكلام

كانت أصابعها تُعلّقُ ثوبَها النارىَّ ،

فوقَ حِبال ذاكرتى

وكنتُ أنا الشموس الْمَا تجفّفُ ثوبَها

بعد الزحامْ

كانت أصابِعْها تُلوِّنُ صبحَ غُربتنا ،

بشمسٍ ، من عذوبَتِها ،

فأرسُمُ ، فى فضاء الوقتِ ، عُصفوراً ،

يُؤذّنُ لاشتعالاتى ،

فتصحو كى أنامْ !!

حسنى الزرقانى

المنصورة

عرش وَحْلٍ وموسيقى نشاز

الأمرُ ليس سيئاً تماماً

أيتها المرأةُ الكريمةُ

الكريمةُ جداً

معى فقط !

سأعبرُ تلك الأوحالَ العفنةَ

أنا لا أعرفُ .. بالتحديدِ ..

حجْمَ عفونة هذه المساحة النيليةِ ..

بالتحديدِ .. لا .

ولكننى أوقنُ تماماً

أننى أتحرك فى الوحلِ ..

منذ واحدٍ وثلاثين عاماً

فى اتجاهٍ ما

نحو شمسٍ ما

لم أتبين الملامح بعدُ ..

ولكننى أحركُ ساعدىَّ ، وساقىَّ ..

وأسرقُ بعض الهواءِ خلسةً

من قبضةٍ آثمةْ !

الأمرُ ..

ليس سيئاً تماماً

صلاح على جاد

الفيوم

امـــــرأة

التى أعرفها ـ تماماً ـ وتعرفنى ـ

دائماً تأتى من غير استئذان ،

بعد صباح الخير ، مساء ، الخير

تجلس قبالتى ، تمديدها نحوى -
تجردنى من كل أثوابى وأقنعتى ،
تكومها أمامى ، تحرقها جيداً ،
من تحت رمادها ،
يخرج طفل يهدهدها / تهدهده ....
« عادة » - يخرج لسانهُ لى
ثم بعد لحظات يلاطفنى
التى أعرفها وتعرفنى
تدعونى للبحر
وغالباً للشط تسبقنى
التى أعرفها تماماً / وتعرفنى
امرأة مازالت تستعمر قلبى .

أشرف فراج

نجع حمادى

أيتها الأشواق

أعيدننى
إلى ماء الجداولِ ،

واحتفال النخل والكافور والصفصاف

إلى جسر البنات الراجعات من الحقول يَلُحَنَ

... ويرفعن الثياب عن المياه لكى أرى

.. ما عانق النبضاتِ فى صحوى وأحلامى

أعيدنى

فليس سواكِ مَنْ شَفَّ الحقيقةَ ..

فى التياع شعوريَ الدّامى

وليس سواكِ ـ والعمرُ انتهى أوكادَ ..

مِنْ خِلٍّ ..

يحيد خطايَ عن ظلماتِ أوهامِ !!

أعيدينى ..

أعيدنى

أعيدينى

إلى كوخ الحبيبة حيث أجثو كَىْ ..

أُلْمَّ ساقطَ الأعطاف

وأنْثُرَ فى حناياه الشجيّة ـ من دموع الروحِ !

ما يحكى ..

بأن القلب مازالت تُضَرِّمُهُ

تباريحُ البعاد بريح آلامى

أعيدينى

لكيلا يحتوينى غَيْرُ معنى الآهِ ..،

كيلا يحتوينى

غَيْرُ عشق الذكرياتِ

وغَيْـرُ فيضٍ من سماء كان فيها السِّحرُ شعراً قد تَجَلَّى ..

دون وحيٍ ..

دون إلهامٍ

أعيدينى

إلى جسرٍ ..

إلى كوخٍ ..

فلو بيَدىّ أمْرُ الدّهرِ ..

لاستبْدَلتُ أيّاماً ..

بأيامٍ

المنجى سرحان

سوهاج

فقـدان

القصيدةُ تخنقنى

بالهمومِ التى أجَّجتها

وتتركنى أقبض الريح

لا باكياً كنتُ .. لا صامتاً

أو سعتْنى نزيفاً وفرَّتْ

وها أنذا قابض جمرتى .. ممسكٌ لغتى

أنا محترقا لا أزالْ

أيننى الآن من لغةٍ

لم تعد لغة للتخاطب ،

فهى تباعد ما بيننا

ثم تصنع منا تماثيلَ من ورق ..

ودُمًى

محمد محمد محسن
كفر الشيخ

رحيق البرق

دعى الأحلام
واسترقى شظايا اللحظة الملقاة
من غيبوبة الأيام
ذوبى فى خيوط المستحيل
تشبثى بمرافىء الليل المشتت فى زوايانا
أنا الموت المناسب
فاجرعينى جرعة لن تظمئى من بعدها أبداً
فكم دُخْنا وطاردنا رحيق البرق
ذوبى فى لظى برقى وإعصارى
وبين طلاسم النار
وذوبى فى خيوط المستحيل
المستبى أوتار قلبينا
وفرى من رؤى الأوهام
واسترقى شظايا اللحظة الملقاة
من غيبوبة الأيام .

أيّها النهر : استّفقْ

أهِ لَوْ أنْصفَ النَّهْر مَا بأعنِى

عنْدَ ما ما خَانَهُ مَوْجُهُ و الشرّاعْ

يَشْهَدُ الظَّمْئُ ما خُنْتهُ

أوتخلّيْت عَنْ ضفتّيه

كُنْتُ فِي مَوْكبٍ لا يَرَانيٍ أحَدْ

تُهْتُ بيْنَ الرّعاعْ

أرْتَجِى عَذْبهُ يبْتعدِ

أحْتوِى خَصْرَهُ يَرْتَعد

صِحْتُ : يا نَهْرُ هيَّا استَفقْ

فَالسَّحَابُ اخْتَبَأ

وَالْمرَايا خِداعْ

سَبّنِىِ فارتجفْتُ .. انتشَى

صِحْتُ هَيًّا اسْتَفِقْ

لَمْ أَرِثْ غَيْرَ رِيحٍ عَوَتْ فِى فَيَافِى الضَّيَاعْ

هَزَّ نِى فَانْكَفَأْتُ أَخْتَفِى

صِحْتُ فِيْهِ اسْتَفِقْ

قَدْ أَتَاكَ الْغَرَقْ

محمد محمد السنباطى
شبراخيت

أقمـــار

(١)

قمرٌ فوق اللوحةْ

والفنان

لم يبدأْ بعد

فى رسم الشفتينِ الوردْ .

(٢)

قمرٌ فوق المقعدِ يغلبه النومُ

والفنانْ

يضحكُ : يكفى اليوم .

(٣)

قمرٌ ينضحُ فوق القبةِ عطرا

والشاعرُ من نافذةِ الإحسانْ

يسأله شعراً .

(٤)

قمرٌ فى الذكراةِ له دفءُ الشمس

أزهارٌ فى صدر الشاعرِ تطلبه كى تتفتح

معذرةً .. وقتُ «القمر الشمس» ـ كما قالت ـ

لا يسمح .

(٥)

قمرٌ يا«ڤرلين»

يدعى «ماتِلْده»

ضحيتُ بها وهجرت العش الساكن

وذهبت مع الماجن «رامبو»

(٦)

قمرٌ يتجلى بمحياً سمراءْ

تدعى علياءْ

كيف يكون مداركِ يا أحلى الأسماء ؟

وإلى أيٍّ سماءْ ؟

(٧)

قمرٌ فوقْ

يرفعه الشوقْ

وأنا أغرق فى لُجَّتهِ

كيف يكون له إرسال الطوق ؟

(٨)

قمرٌ يدعونى

للسهر الدائم والسفر الدائم

ولذا أقضى كل حياتى

وأنا هائم .

نادر ناشد
المنصورة

كل ما هو جديد علينا

كل شيء صار بعيداً

إلى حدٍّ لا يغتفرْ

مفرداتٌ لا تقوى على أن تتماسك

أين علينا أن نبحث ؟

الإشاراتُ غائيّةٌ

يمكن للروح أن تتجرد

وللجسد أن يتبخر فى مملكة الغيوم

هكذا

كان يتأمل الرومانتيكيون أسلحتهم

ويصنعون الدهشة

ورغم قدرتنا على التنبؤ

كان القناع مخيفاً

فالضحك لم يعد كافيا

لهدم خرائب الغموض

بقايا صنم

. . . . . .

وينمو على ظل هذى الدروبِ صنمْ

وينبتُ فينا صنم

فيترك فينا بقايا الصراخ

وظلَّ العدمْ

هوت كل أشيائنا باتجاه الجحيم

أىُّ شىءٍ ..

سوى أن خلفَ المدينةِ

خلف البناياتِ

خلف الضمائرِ

خلف المقاهى

وفى الذاكرةْ :

بقايا صنم ؟ !

أغنية للمدينة

.. وأُبحرُ من موانيها وأرْسو فى مرافئِها

أزقَّتُها شراييني .....

ولونُ بيوتِها البنىِّ من لوني ..

كثيراً .....

ما تمرَّد بيننا هَجْرٌ أو اتسعتْ

مسافاتٌ من الضجر ....

ولكنِّى لسانُ الحاَلْ

أَحوكُ قصائدَ اللُّقيا لمن آبُوا

ومن رحلُوا .....

نسجتُ دُموعَهم قصصاً من الترحالْ

وأخلطُ بالرمال دمى .....

فَتُنْبتُ فى رُبوع البُورِ أزهاراً ....

وأشجاراً على الصحَراءِ وارفةَ الظِّلالْ

تُرى : هل تستبيح مدينتى دَمِّى ؟

وتنكر أنها همِّى

وتشهر فى عيون قصيدتى

سيفَ القتالْ ؟

حسين القباحى

الأقصر

نقش على جدران الكرنك

تهبط جمجمةٌ من وادى الملكات

فيصفِّق كلُّ المارة

ـ هذى رأس «نفرتارى»

جاءت تكتب تقريرا للفرعونِ بأن الشعبَ المصرىَّ صبورٌ جداً

وكريمٌ جداً

فهو يصفقُ حتى الليلةْ

يضحك حتى الليلةْ

يرسلُ كلَّ صباحٍ برقياتِ التأييدْ !

نادى حافظ

الفيوم

حضرة الجسد

جسدٌ عراه الوجد وخشَّته الريحُ

فغطاه الوقتُ بأمكنيةٍ

لا يفتأ يذكر نكهتَها

يتعنكبُ فى شبقيةِ ذاكراةٍ دائخةٍ

يفتعلُ مساءاتٍ ساخنةً

وحنيناً بريًّا

جسدٌ : يمعنُ فى الهوَسِ ..

يركِّبُ أشكالاً من أشباحٍ ،

أشباحاً من أشكالٍ

جسدٌ

يحتاج لتهذيبِ زوائدِهِ

مازال يضج بأسئلةٍ

ويحن إلى شيءٍ ما لا تبلغه الأعمارُ ..

سامى الغباشى

دمياط

هوية

نيلىٌّ .. منفىٌّ .. صعلوكٌ .. شاعره

... ...

ماَ عُمِّدتُ بماءِ التكرارِ ..

وما شُرِّفتُ بقُبتكمْ

لكن الزمن المتخثرٌ توجنى :

ملكاً للأرصفةِ الحبلى

كى أشعلَ مملكة الشعرِ

وألهث خلف الكلماتِ الملعونةْ

وحدى

أبحث عن إيقاعٍ نارىً

لقصيدة شوقٍ مجنونةْ

يعانى شيئا ما لا تُدركه الأبصارْ

جسد بلّورىٌّ شفاف

ما زال يفاجئه الوجدُ اليومىّ

يتعنكب فى شبقيةِ ذاكرةٍ دائخةٍ

ويحل بأرواحٍ لا تدرى حجم فجيعتهِ

أو كم طول فرائصهِ وزوائده

عبد الوهاب داود

المنوفية

هناك

هناكَ

سماءٌ وأرضٌ وخيلٌ كثيرْ

وبعض الغناء الحزين

هناك

على حافّةِ الأفقِ عن المدى

عيونٌ تزفُّ الدموعَ

فَتُسقطُ فى أرض مصرَ الندى هناك

... ...

السيد محمد الخميسى

بورسعيد

رؤيـــــــا

- ١ - هل تُرى أفلحَ الوقتُ فى اصطيادِ القطا ؟

أم تُرى

أفلَتَ الطيرُ والعيارُ نَبَا ؟

يا مدىً قابضاً فى خِناقِ مدى

كَلَّ مِنى الجناحُ وأُفْقِى بدا

أىُّ طير أضاعَ المَلاكُ سُدى ؟!!

- ٢ - هل تَرَى مُهْرةً فوقَ تلك التلالْ ؟

أم ترى وردة في جحيم السؤال ؟

عن ضِرام الوجودِ وبردِ المآلْ

- ٣ - على حافةِ النافذةْ

أرقُبُ الطلَّ والظلَّ

واللحظَة الغافيةْ

ما الذى

أفْزَعَ الطيرَ

بَعْثَرهُ فى الفضاءْ ؟

صرخةٌ فى الخفاءْ ؟

أم هى الطلقةُ الآتيةْ ؟

عبد الرحمن أبو عوف

خصوصية المكان

فى عالم محسن يونس القصصى

ثمة سمات جمالية وبنائية وفكرية مميزة ومحددة تتحقق بمهارة ووعى فى إبداع القصاص - **محسن يونس** - تؤكد مهاراته فى اكتشاف رؤية وأسلوب خاص ونهج إبداعى مبتكر ، يشكل فى النهاية آليات خطابه القصصى وأسلوبيته التعبيرية .

فهو يستقطر وينحت ويشكل مادة عالمه القصصى من خصوصية بيئة مدينة دمياط ، وبحيرة المنزلة والقرى المحيطة بها ، حيث حياة الصيادين وطقوسهم وأعرافهم وعاداتهم ومثلهم وأساطيرهم وهمومهم الحياتية فى السعى والكدح والعرق من أجل الرزق المحدود ، وملاحم الصلابة والتحدى لأنواء البحر وجشع التجار الكبار من حيتان السوق واستغلالهم .

إن وعى - **محسن يونس** - الفطرى بشخصية المكان وحضوره فى قصصه ككل يقترب من مقولة (**ميخائيل باختين**) عن « ما يحدث فى الزمكان الفنى الأدبى وهو انصهار علاقات المكان والزمان فى كل واحد مدرك ومشخص ، الزمان هنا يتكثف يتراصّ يصبح شيئا فنيا مرئيا ، والمكان أيضا يتكثف ، يندمج فى حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث ، والتاريخ .. علاقات الزمان تتكثف فى المكان ، والمكان يدرك ويقاس بالزمان ، هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفنى » .

وسوف نكتشف بتحليل قصص المجموعات الثلاث لمحسن يونس فى تجسيدها بالرمز والصورة لعالم قرى بحيرة المنزلة ، انعكاسات التحولات السياسية والاقتصادية على حياة أهليها . ونجد فى نطاق العمل الواحد العديد من الزمكانات بما بينها من علاقات متبادلة ، وعادة ما يكون أحد هذه الزمكانات هو الشامل والمسيطر . ويمكن للزمكانات فى قصصه أن يندرج

الواحد منها فى الآخر . وأن تتعايش تتشابك وتتعاقب وتتبدل ، وأن تتواجد فى توازٍ أو تقابل وتعارض ، أو أن توجد فى علاقات أعقد .

ومحسن يونس حكاء أصيل ، ويعى تراث أفانين الحكى وفنون القول والموال الشعبى ، ويحمل فى وجدانه وقلبه وعقله حكمة وبصيرة الأهل والعشيرة ، ويمتزج صوته الخاص فى السرد والتشكيل القصصى بالضمير الجمعى المثقل والغنى بالخبرة والممارسة العريقة ، ويستخدم فى بنائه التشكيلى لغة فصحى تذوب فى عامية الريف الساحلى ، لها إيقاعها وصورها الشعرية المركبة والمحملة بعديد الدلالات والرموز والمجاز .

إنه يقدم الواقع الوضعى والإنسانى فى حضور متوتر بحيث يمكن لمسه في كل ناحية من نواحيه ، وهو يستخدم الفعل المضارع دائما ، ويقدم المفعول به على الفاعل والخبر على المبتدأ والصفة على الموصوف . وكل ذلك يؤدى لجعل القارئ غارقاً فى ديمومة الصورة ودراما الحدث ويجعله يكتشف عمق التجربة الإنسانية وجوهرها .

غير أن استغراقه فى هذه المفردات الجمالية لا يمكنه من استبطان داخل شخصياته وعمقها وباطنها ، لذلك يمتنع عليه وصف الجوّ وملامح النماذج الإنسانية ، وربما يصبح الإيقاع رتيباً بعض الشئ ومؤديا إلى الملل ثم إن الحوار والديالوج يختفى فى معظم قصصه ، غير أننا رغم ذلك نستمتع فى النهاية لدمدمة الواقع وتحولاته وصيرورته عبر الأنا والآخرين فى جدلية جمالية. إن مجموعة (**يوم للفرح**) تؤكد اكتمال مسيرته الإبداعية ونضجها - وتأتى بعد مجموعتى (**الكلام هنا للمساكين** و **الأمثال فى الكلام تضىء**). لقد قدم فى المجموعتين السابقتين وبغنائية واقعية مكثفة خصوصية قرى دمياط المحيطة ببحيرة المنزلة ، وصوّر بوعى هموم الصيادين وأحلامهم وانكساراتهم ، بما فى ذلك عالم البحر الغامض ، وطقوس الصيد ، وصراع الصيادين الفقراء مع المستغلين من كبار التجار ؛ بنهج واقعى نقدى التقط عبره نماذج إنسانية مغمورة ، لها دفؤها وعبقها الشعبى .

فى قصة (**الصارى**) من مجموعة (**الكلام هنا .. للمساكين**) تصوير دامٍ لبشاعة استغلال أطفال الصيادين الفقراء ، ويتكرر ذلك بصور وتنويعات أخرى فى قصص أكثر إتقانا فى البناء وتغلغلا فى شقاء عالم الصيادين .. أبدعها **محسن يونس** فى مجموعته الثانية (**الأمثال فى الكلام تضىء**) حيث يستنطق الكاتب حكمة عالم بحيرة المنزلة وخبراته وقيمه ، ويتوقف عند عوالم الطفولة والأساطير ، بجانب الصراعات وصدام الغرائز حول الرزق والجنس ، ويتبدى الواقع فى خشونة وحيوانية .. تحكمه غرائز الجشع والقهر والتهام الحيتان لصغار السمك ، فقانون البحر يحكم عالم الناس .

أما قصة (**البحر والبر**) من مجموعة (**الأمثال فى الكلام تضىء**) فبناؤها وتكوينها السردى المحكم يقترب من بناء **السيمفونية** ذات الحركات الأربع وهى تصور حياة واحد من الصيادين الفقراء بما فيها من عذاب وصراع مع البحر ، وفى النهاية يسطو شيخ الصيادين وتاجر الرخص ، والتاجر الكبير ؛ على الرزق الذى يجود به البحر . فى **الحركة الأولى** - موال

أصلى ـ حياة الصياد فى البحر ، وهو يتسلى فى وحدته: يغلى الشاى على إيقاع أمواج البحر التى تلطم المركب ، يستغرق فى تأملاته ، يستعيد فيها حياته المألوفة المكررة فى ملل ، يحلم بدفء فراش زوجته (هانم) وجسدها الشهى ولحظات الجنس المحمومة كعزاء عن قسوة حياة البحر ؛ غير أن زوجته لا تملّ من طلب النقود، ويشتكى البقال من كثرة ديونها ، ومن أين النقود فكل يوم وبعد عودته من البحر يذهب لشيخ الصيادين يقدم له الأتاوة وما يتبقى من السمك يبيعه بأبخس الأثمان للتاجر الكبير الذى يثبّت الثمن رغم أن (الورقة أم عشرة أصبحت فى أيامنا لا تساوى مليما) غير أن ما يؤرقه وهو بعيد عن (هانم) هو رؤية (الدقناوى) يرمش بعيونه الحمر عند مرور (هانم) من أمام بيته ، و (الدقناوى) رجل له امرأة و (خباص) ؛ والحاج صادق يقسم معه البلد نصفين ، وهما يقتحمان الشبابيك على النسوان ، المرأة من هؤلاء يموت رجلها فيتعارك عليها، و(الدقناوى) والحاج (صادق) يدوران فى البلد ، الليل لهم، غير أنه يستغرق فى الصيد لكى ينسى همومه، (يضرب بأقدامه سطح المركب ليخيف السمك ، يقع فى الشباك ويدوخه ، يظل يضرب يضرب فيدوخ السمك ويقع فى الشباك كأعمى .. غير أن الحكومة تقبض على (الدقناوى) لوجود سلاح مرخص معه ، وبعد خروجه يقتله أحد أبناء عائلة افترس (الدقناوى) ابنتها البكر .

الحركة الثانية : (موال البر) تصور فى شاعرية متدفقة الحياة المقابلة لحياة البحر ، حيث انتظار نساء الصيادين القلق لأزواجهن . لا تجد (هانم) ما تتسلى به فى وحدتها وتطفئ شهوتها لزوجها الغائب إلا أن تتخلص من جلبابها وتقف تتأمل انحناءات جسدها الرجراج أمام المرآة ، وهى مرعوبة من أن ينقض عليها (الدقناوى) ذات يوم فما أكثر فضائحه هو والحاج صادق فى العبث بنساء القرية وعذراواتها وتستغرق فى تأمل حياتها مع (عراقى) زوجها .

الحركة الثالثة : (موال البحر) .. هانم فى البر وحدها ويأتى القهر الأخير من الحكومة فى هجوم عساكر السواحل حين يستولون على وجبة السمك من الصيادين ، ودفع عراقى من جيبه خمسين قرشا بالقوة لأن العسكر كانوا مصممين على أخذ مركبه وشباكه إلى قسم السواحل بالمطرية بحجة أن شباكه تخالف القانون ـ ولا يجد (عراقى) بعد أن أعطى العسكر كل ما طلبوا إلا أن يحكى لصبى المركب (شعبان) شوقه إلى بيته وامرأته وعياله ؛ و (شعبان) يكتم ضحكه عندما يحدثه ـ عراقى ـ عن المرأة والزواج والسرير وليلة الدخلة ، يحكى له عودته إلى ـ هانم ـ بعد الغيبة : (كأن النفر بالضبط فى ليلة عرسه ، كأنه داخل على حرمته لأول مرة، نفس الرجفة ، الحلوة ، نفس الرغبة والخوف ، لا يعرف النفر خوفا مثله أو انزعاجا ؛ فالخوف يولد الخوف ، ولكن هذا الخوف حلو » .

الحركة الرابعة : قصر الكلام : وهو لحن القرار (حيث يطوى عراقى وشعبان القلع ، ويأتى الحاج هلال يزن السمك ، ويأتى عرفة يأخذ وجبة السمك إلى هانم ، البيت يفتح بابه على البحر الرجل يعود من البحر وزوجته ملهوفة نشطة وتشوى السمك فى الفرن، غير أن عراقى استند على حديدة السرير ، ولم يرصّ أحجار المعسل ، ولم يشرب ، ونام الأولاد وجلست ـ هانم ـ

مرتدية قميصاً يهتز خلفه لحمها . لم تعد قعدة القهوة تسر الرجل والشاعر الذى كان يغنى بالربابة لأبى زيد ودياب وعنتر بن شداد مات ، واشترى صاحب المقهى راديو ، وتليفزيون ، وعرفة ابنه يبكى وعلى عيان يئن ، البنت تبكى ، النفر لا يستطيع النوم ، الولد يموت ، نزف دماً كثير أغرق سرواله وأغرق قميص هانم ، ركن ـ عراقى رأسه على يده ـ شهق ـ شرق ومديده مرت على وجهه »

لقد تعمدنا الوقوف عند هذه القصة النموذجية عن عالم محسن يونس لنثبت مدى خبرات الكاتب وانغماسه وعشقه و تغلغله فى عمق حياة الصيادين وعلاقاتهم بالبحر .. إنها تلخص فى إجمال أنموذجا دالا عن أبناء بحيرة المنزلة فى دورة الحياة الأبدية القاسية ، وتجسد عملية الصراع الإنسانى مع البحر الذى يتبدى شخصية عضوية لها وجودها وهيمنتها على حياة الناس البسطاء المطحونين .

أما قصص المجموعة الثالثة ـ (**يوم للفرح**) فهى ترصد وتلتقط بشفافية وذكاء ورهافة حس التغيرات والتحولات الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية التى غيرت وشوهت سلوكيات أهل القرى والصيادين حول البحيرة .. حيث الهجرة إلى دول الخليج والنفط وجمع الدولارات ليعودوا ليعملوا فى التجارة وتهريب البضائع من المدينة الحرة بور سعيد . وتعكس قصص (**عامود الزان**) و (**المصطفى**) و (**ريح فى قفص**) . و(**ها ا ا ـ عا ا ا**) التدنى الذى صاحب عصر الانفتاح والنمط الاستهلاكى الذى بدأ من السبعينيات ؛ حيث يمزق الصيادون شباكهم ويهجرون البحيرة إلى التهريب والتجارة الحرة .

تبدأ قصة (**ريح فى قفص**) .. « قلما فهم أن الريح تذهب وأن الدنيا تغيرت ، وهو وحده القاعد تحت حائط بيت أمه صاح (الوليه) يا أمّي إذا كان القمر معك لاتبالي بالنجوم وودع أمه وسافر إلى بلد حينما تذكر أمه (لوليه) نصلى على النبى وغاب السنين والأيام ونظر فى الدنيا ، ولما عاد وتأكد أن الدنيا عجنت وسويت وخبزت أرغفة وعليه أن يأكل ، وفتح دكان مرايات وزجاج ، وجرى المال فى يديه) غير أن النهاية كانت مأساة حيث إن الخروفين اللذين رباهما ليضحى بهما فى العيد .. رأيا صورتهما فى المرايا فحطما الزجاج وقتلا أمه (لوليه) تلك هى رؤية الكاتب لعالم جديد حلم به الصيادون بعد السفر للخليج حيث مدن الملح .

والنهاية المأساوية نفسها الدامية تحدث فى القصة الساخرة ذات الدلالة (**ها ا ا .. عا ا ا**) حيث يحضر الحاج (بلبل) وهو رجل له الحق ، يفعل ما يشاء يتاجر ويهرب البضائع ومعه الفلوس من كل ملة يغيرها بالمصرى إذا أحب ، يحضر جهاز (ڤيديو) للقرية ويعرض على أهلها وشبابها فيلما أمريكيا عنيفا كله ضرب وعنف وإثارة ، فيقلد الشباب الفيلم وينقضون يحطمون كل شىء ويعتدون عليه وتحدث مأساة فى القرية كادت تصبح مذبحة .

إن الواقع الإنسانى المصفى يقدم فى قصص ـ **محسن يونس** ـ بفرح وغنى حزين وبأداء جمالى سامق الحيوية والوعى ، وهو يؤكد خرافة وأسطورة أدباء الأقاليم ، **فمحسن يونس** لم يترك مدينته وعشيرته فى دمياط إلى أضواء القاهرة ، غير أنه فرض نفسه عليها بإبداعه النابع من حياة أهله وهموم أهل بحيرة المنزلة وصياديها الفقراء الطيبين .

فن المحافظات
ومحافظات الفن
والمدن الجديدة .

محمد طه حسين

قد يتفق البعض معى فى عنوان هذا المقال وقد يختلف البعض الآخر ..

إن قضية المبدعين من الفنانين و الأدباء خارج إطار المدن الكبيرة (القاهرة ـ الإسكندرية .) شغلت تفكيرى منذ أن شرفت برئاسة الثقافة الجماهيرية فى مصر ، وبعدها .. فقد أتاحت فرصة العمل فى المجال الثقافى الجماهيرى الاحتكاك المباشر بمن أطلق عليهم أو أطلقوا على أنفسهم أبناء الأقاليم من الأدباء والفنانين !. وتم التعامل معهم ، بل وتعاملوا هم مع أنفسهم على أنهم غرباء عن مجتمعهم الكبير، يعيشون بمعزل عنه وعن زملائهم فى المدن الكبرى ، وخاصة القاهرة . مما أدى بالضرورة إلى دراسة مشكلة الإبداع بشكل عام داخل أقاليمهم وخارجها تلك المشكلة التى لا تجد الطريق لحلها بإقامة المهرجانات الفنية والأدبية ، والندوات . أو الاحتفال بين حين وآخر بفنانى وأدباء المحافظات ، والتى تنتهى ـ فى غالبيتها ـ بعرض للمشكلات العامة والخاصة المنحصرة فى أوضاع الفنانين داخل محافظاتهم ، أو قلة الموارد ، والنشر ، والنجومية ، ثم تقييم أوضاعهم بالمقارنة بما يحصل عليه زملاؤهم المقيمين بالمدن الكبرى ، المتمركزين فيها من اهتمامات وعناية .

ومن ملاحظاتى الميدانية ومن الدراسات التى قمت بها تتحدد نوعيات الفنانين والفن بالمحافظات فى النقاط التالية :

أولا : ما يوجد فعلا بالمحافظات من فنون وحرف بيئية عرفت بها واشتهرت والتى أطلقت عليها «محافظات الفن» بها من الفنون والحرف القديمة (مصرية و إسلامية وقبطية) وفنون أخرى متوارثة تحت مسميات مختلفة (فن شعبى، فن ريفى ، تراثى أو حرف تراثية) متمثلة فى بعض المحافظات (قنا والشرقية ودمياط والمنيا وأسيوط..)

ثانيا : «فن المحافظات» وهو ما يجرى فيها من إبداعات الفنانين الحديثة والمعاصرة التى تعايشوا بها مع بيئاتهم ، فأصبحوا بذلك مصادر التنوير الثقافى لمجتمعهم ، والرموز الثقافية فيه .

ثالثا : فن المدن العمرانية الجديدة ! هذه المدن التى ظلت حتى الآن لا تتمتع بخطة ثقافية متكاملة، ولم تتحدد فيها معالم المبدعين والإبداع الفنى بعد بما يتفق مع ملامح البناء الإقتصادى والصناعى لها .

من هنا نجد أن الفن التشكيلى بالمحافظات لابد من أن يتغير مفهومه و أسلوب التعامل معه .. فهناك من المنتجين للفن تحت إسم «الفن الفطرى» أو « الفن السياحى» تعززه المراكز الثقافية الأجنبية ويصدر للخارج على أنه الفن المصرى المعاصر ..!! ومجموعة أخرى تحمل الطابع الحديث وتقام معارضها داخل المحافظات أو خارجها إما للاقتناء أو للتعريف بها .

ولا يتطلب الأمر إقامة حفلات ترفيهية أو زيارات ثقافية بل إقامة مجتمع ثقافى يتعادل مع المجتمع الصناعى والزراعى والاقتصادى فيها .. هذا المجتمع سيكون له أثره على جيل من الشباب بدأ يخضع للسيطرة والتوجيه من خلال تجمعات (ثقافية) موجهة إما دينيا أو عقائدياً ، فى غياب المشروع المتنور الثقافى للمدن الجديدة .

لقد كانت إقامة قصر الإبداع بمدينة ٦ أكتوبر بمثابة نقطة البداية لمجتمع ثقافي إبداعى شامل «للفن التشكيلى والموسيقى والمسرح والأدب والفنون البيئية .. وغيرها» ، خاصة أن هذا القصر يضم متحفاً للحرف والفنون البيئية على مستوى جميع المحافظات إتجهت الخطة إلى تزويد المدينة بمعلومات ثقافية كافية عن فنون مصر . فالأطفال والشباب وجميع سكان المدينة فى حاجة إلى مبدعين جدد من القاطنين بها يقومون بالإبداع ويوجهون الفن بها . من خلال مجمع ثقافى يقدم النموذج للمدن الأخرى . هذا

المجتمع الثقافى المنشود والرؤية الثقافية المستنيرة لو كانت استمرت لما أقدم أحدٌ من المتزمتين على تحطيم حديقة النحت فى الهواء الطلق الملحقة بقصر الثقافة إن المدن الجديدة التى أرى أنها هى مستقبل مصر الثقافى ، إلى جانب أنها مستقبلها الاقتصادى ؛ لا يمكن لها أن تستقيم دون المشاركة الفعلية من الفنانين .. فالمصانع والمبانى ليست وحدها التى تحقق للشباب والأفراد شخصيتهم وهويتهم . إن إعادة صياغة حياة سكان المدن الجديدة أصبح حتمياً ، مما يزيد من تحقيق النمو والتقدم .. والوقوف أمام أى تخلف فكرى وثقافى وحضارى بها .

والحوار مفتوح حول هذا الموضوع



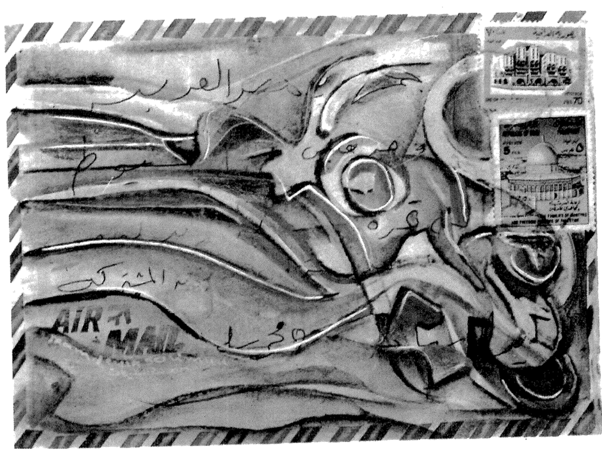
فن المحافظات

ومحافظات الفن والمدن الجديدة

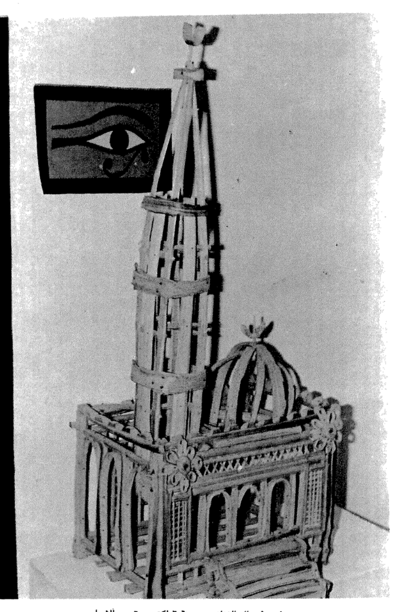
محمد طه حسين



منزل قام بزخرفته الفنان طه شحاتة ببورسعيد .



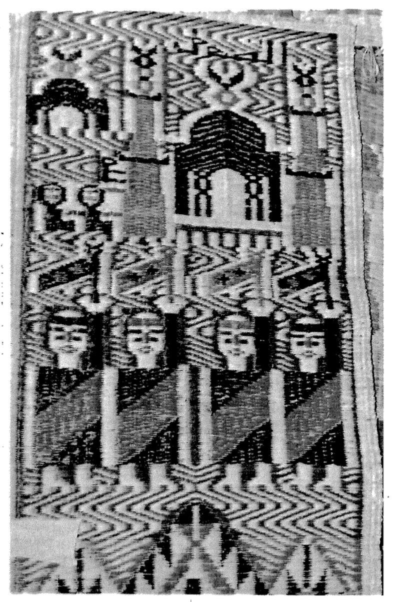
ممدوح سليمان ـ أسيوط



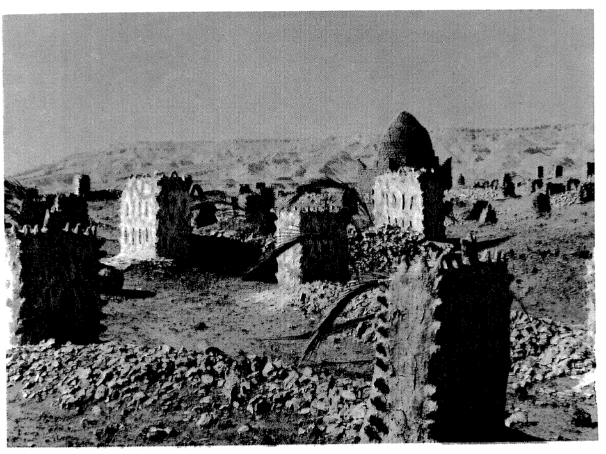
احد أعمال الفنانين بمدينة ٦ اكتوبر بقصر الإبداع



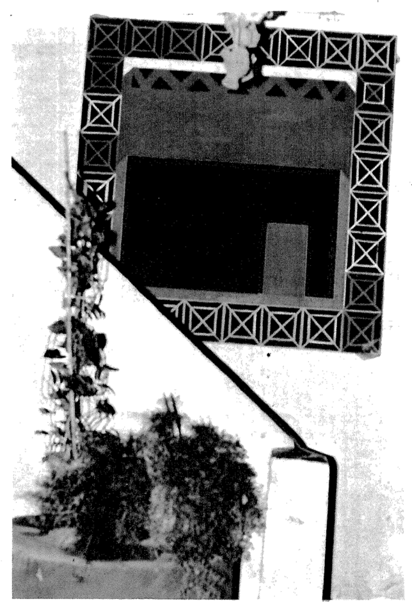
إحدى أركان متحف قصر ثقافة ٦ أكتوبر كتعريف بفنون وحرف محافظات مصر .



قصر ثقافة كفر الشرفاء « حصير ».



مقابر الوادى الجديد على شكل « نبات الصبار » .



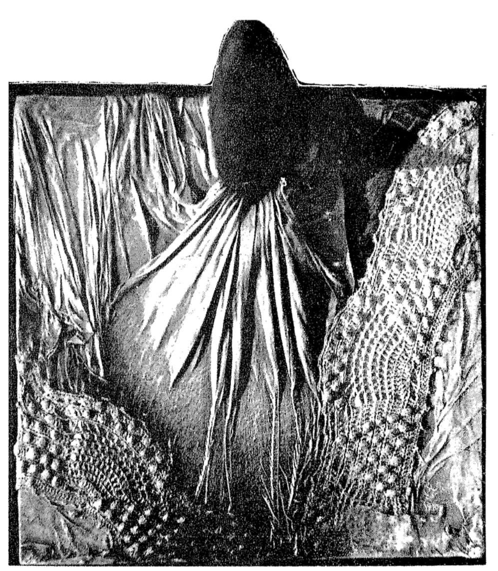
من أعمال الفنان محمد طه حسين متأثراً بعمارة مدينة العريش .



محمد رضوان حجازى من الشرقية .



حفر على الخشب - ملون ١٩٩٢م - عبدالمحسن عبدالوهاب - بلقاس



عبدالسلام عيد .



اللعب على القهوة فاروق وجدى ـ العريش تصوير ١٩٩٢ م .



فرغلى عبدالحفيظ مواليد ديروط « الجوار » ١٩٩٣ م

أحمد أبو خنيجر

رقصة العمر الذى ولّى

(أسوان)



البيوت الطينية تلف المكان برهبة وتطل على الساحة ، كأنها العفاريت التى تحكى عنها الجدة ، يمتد الظلام بين الجبل والنخل مغطياً ساحة الفرح فأحس بانقباض ، تدهش البنات لحضورى ، طوال الطريق، وأنا أحكم وضع الطرحة ، وشد الثوب الأسود على الجسد ، بجوار الحائط كنت أسير تاركة ظلى يتكسر على الحائط ، بنفس الوجل أضع الشال فوق الرأس ، أشبكه من الأمام بدبوس فى صدر الثوب ، وأتركه ينزل مشاغباً على الرأس والظهر ، من فتحات الشال أرى البنت - الراقص - ترقص أمام صف الشباب ، تجرى أمامهم وتلف ، الناس يتابعون ثرثرتهم بهدوء ، فالدور بارد ، والمطرب نائم والراقص ... ، أحس بزلط الأرض ينغرز فى قدمىَ . تتداخل الدقات حين ألج الحلبة ، دقات الكف تصمت ، تتداخل . يعتدل الجالسون تخفت همساتهم ، بسرعة ينتظمون - الشباب - يخرجون أصواتهم ، شجية ، ساخنة .

- تعالى أرقص

زىَ السمكة فى الميه

قبى واغطسى .

ستة أنتم تطوحون بأيديكم وأجسادكم فى توافق ، لكن عيونكم ستكون لى ، وأنت يا سعيد ستكون ارتعاشاتك ... أظل أدُور وألّف وأرقص ، أنهك الجسد الذى ما انتُهك ؛ تضايقنى البنت التى ترقص

معى ، تصطدم بى ، زلط الرمل يدغدغ باطن القدم ، فأحس بفورة الدم تصعد إلى رأسى ساخنة ، تُمسح من الزمن لحظات ، وتُدفع للحظات ، تظل تتراشق فى سرعة فأحكم وضع الشال ، ستكون الساحة لى وحدى ، دون تدخل الأب والأخ ، عما قليل سأملكمُ جميعاً . تلتفون حول السامر . كجذوع نخل هاوية تمسكون بحر يدها ، وتضربون ، كل الجسد مباح للضرب ، للحبس ، النهش خلف باب مغلق ، كنت أعد له الطعام حين جاء ، ودخل البيت ـ التراب ـ الذى بنيناه بعيداً عن أعين الأهل .أحط عنك أشياءك يا سعيد ، وأضع أمامك قطع الحجارة ، مدورة كما الأرغفة ، طعاماً لإفطارك تجلس أنت للأكل ، وأحمل أنا الصغيرة المصنوعة من القطن وبواقى القماش لأسكتها ، كانت تريد أن ترضع ، أهدهدها .. لول .. لول .. لكنها تأبى ، تزعق فىّ يا سعيد ، يا حلم ليالىّ الكاذبة ، أن أرضعها لتهنأ أنت بإفطارك ، متربعة أجلس ، أوسع طوق الجلباب ، أكشف عن صدر ممسوح ، وأقرب فم البنت من الحلمة التى لم تنبت .

ثالث مرة أصطدم بالبنت همست : اطلعى ، لفت لفتها الأخيرة ، وكأنها تنتظر وخرجت . قطرات عرق لذيذة تندفع من بين النهدين ، وترسو عند السرة ، يقشعر بدنى ، أدير وجهى ، أرى الجالسين ، وقد ازدادت فتحات عيونهم ، يريدون أن يعرفوا من أكون ، هذا لا يهم مادام الأخ الأصغر الذى اعتادت يده الوصال بجسدى غير موجود .

أوتار العود تخرج رناتها مبحوحة ، متقطعة تلاعُب القلب والجسد ، فيرقص كل شيء فىّ ، وأفرش لك ابتساماتى يا سعيد ، يارقصتى التى لم تكتمل يوماً ، حتى يوم أن أيقنت أن البيت خال ، وغلقتُ الأبواب . وأدرت الكاسيت على نفس النغمات ، وتركت كل شيء فىّ يتمرجح ، وينال انطلاقه المقيد ، تخيلتك في الصف ترقص كما الآن . ولد أسمر طويل يزينه لون الجلباب الأبيض ، غير أنى كنت من غير أدرى أتخلص من هدومى التى كنت أحس بها ثقيلة خانقة ، أداعب بليونة أعضائى ، فتنفر*وترفض أن تذعن لى ، هكذا كنت أميل وأدور وتدور معى ، وحدنا كنا ، لكنها لعبة الأبواب المغلقة التى ترفض إلا أن تفاجئنا بما لا نريده فتعلّم ضربات الأخ الأصغر بعصاه على الجسد شبه العارى ، جاعلاً كل أعضائى تنكمش ، ضربة على الصدر ، ضربات على الساقين ، وضربات ، وضربات .. ضربات العود تلين تلين فيطاوعنى الجسد ويلين ، أنزل على ركبتى ، تصرخ الآهات خلفى ، تزمجر العباد ، ضربات النبابيت تنهال على الأرض استحساناً ، الآن تدورون فى فلكى ، كما أنا ، دائما أدور فى فلككم ، ينشع عرق على

الجبين ، وأمسحه بطرف الشال ، حين أحرك يدى ، فأحس بوهج يتصاعد من خدّى كما الوهج المنهوش على خدود البنات حين صباحياتهن ، أصغر منهن يا سعيد ، أحكى لهن ويدارين الكلمات حين أدخل ، حتى البنات يا سعيد ، الآن لا ترفع عينك فىّ ، وحين كنت تقترب منى فى بيتنا ـ التراب ـ كنت أغمض عينى خجلاً ، تقول البنت نامت ، ويحلو لى أن أشاكسك ، أقول ما زالت ترضع ، تتنهد وترفع كوب الشاى الحجرى ـ كما الرجال ـ تضحك ، وعينك على الصدر المفتوح .. الآن هو ذا صدرى ، نفس الصدر قد انفجر ، قطرات عرقه تتدحرج ساخنة فوق البطن ، حتى حزّ السروال الضيق .

ـ مقصوفة الرقبة ح تفضحنا على آخر الزمن .

صرخ بها والدى فى وجه أمى ، وشبحت على الأرض ، كنت أتشبث بها كأنها أنت ، أمى تستبيح جسدى كله بقرصاتها الموجعة ، يومها يا سعيد حُرمت الخروج من البيت ، والبحر والموردة ، والزرع ، واللعب تحت القمر ، والحكى عند الأبواب ، أنظر لصدرى فقد كبرت ، لست أنا بنت اللعب أيام الصيف البعيد ، هكذا نهداى يهتزان ، فتولد حرارة إلتقائهما صهداً غير محتمل ، فوق أسرة الشتاء الباردة ، البنات يقلن الدور قرب يفوتها ، لكنى يومها ـ يا سعيد ـ كنت وأنا الطفلة زوجتك ، لم نلعبها عروسة وعريس ، لكن زوجة وزوجاً ، خلف باب مغلق من قش البوص ، كنت تبيح لى نفسك ، وتأخذنى كفارس لم يأتِ إلىّ فى ليالىّ الطويلة .

للأفراح ودق الأكف بهجة ، تلفنى بحزن ناعم ، لا أستطيع الخروج ، أظل أتسمع بجوار الحائط ، وأسترحم أمى أن تدعني أذهب ، ولا يلين لى جانبها ، تقول : أخوك هناك وإن شافك يقتلك ، وأبوكى يطردنا من البيت ، سوى أيام الأعياد لم أرك ، حين تدخل البيت متمنياً عاماً طيباً فى لحظات وتغيب ، أو حين تمر أمام بيتنا صدفة ، وأكون أنا خلف الباب المغلق ، أرقب الشارع بحذر كنت تكبُر ، وكنت أكبر من غير أن ندرى ، ها أنت الآن بعودك الأسمر ، وبسمتك التى لم تتغير ترقص أمامى ، لعلك الآن لا تعرفنى ، أحاول أن أكشف لك عن وجهى ، أحس بالعرق خارجاً معطراً بالصابون ، ورائحة الحبايب ، أحسه متكوراً فوق السروال فأشده علّه ينزل ، وأنزل بركبتى إلى الأرض ، وأمد يدى نحوك يا سعيد ، فتصرخ الحناجر بالآه وعاش ، المطرب ينشال وينهبد على دكته العالية مردداً أغانيه :

(طايب ومش حامل لسة يد)

أعرف أن مواويله حول الراقص - أنا - التى حيرت العقول ، حار عقلك يا سعيد ، يومها كنت تقول حجرة للأولاد هناك وحجرة للبنات هنا عند الطرف القريب منا ، كنت تخطط وأوافقك ، وأشيل التراب في حجرى ، وآتيك به ، وتبنى الحجرات ، وتنهرنى ضيقاً إن أخطأت .

تهيج الحركات منكم ، فهذه رقصة العمر الذى ولى ، ورقصة للعمر الآتى ، كل مرة حين تخرج البنت - الراقص - تخرجون ، عليكم أن تتحملوا سأظل أرقص ، أرقص ، تريدنى أن أرقص لك وحدك ، ليتنى ما تبعتك ورقصت لك على دقات الكوز الصفيح ، لكنى رقصت يا سعيد ، (أستك) السروال يضايقنى ، أشعر به يخنقنى ، دائماً أجعله محبوكاً ضيقاً ، أحشر نفسى فيه بعنف . فيؤلمنى حزّه ، أتحسس موضعه بلذة عند الاستحمام فى الطشت ، لكنه الآن قاس ، أشده فتندفع قطرات العرق وحركة الجسد المطاوع .. وقلت لها ياأمى : أخي اليوم بالجيش ، وأبى لن يعرف ، كل البنات يرحن يا أم ، كل البنات ، بينما أظل أنا خلف باب مغلق ، أبصّ من خصاصه للشارع ، لا أذهب إلا للعرائس فى صباحياتهن ، وأنقط ، انتظر صباحيتي - يا سعيد - وأحول حواسي كلها لسمع وعيون ، وأرى الدم الطافح على الخدود ، رقصت لك يا سعيد ، عارية رقصت ، جعلتنى أخضع لأخى الأصغر الذى شلته على كتفى ، عرفت عصاه ويده الطريق إلى الجسد المغلق خلف باب ، وثوب وسروال خانق ، كامرأة ألبس الثوب أسود ، حتى لا يعرفنى أحد فى الشارع ، ويخبر أبى ، لكننى لم أملك نفسى ، وأنا أراك ترقص يا سعيد ، وأنزل كوزّة هاجها الحر ، ورأت الماء ، جدولا صافياً يجرى ، فنفشت ريشها ونزلت ، اطلعى يابت ، همس بها أحد الراقصين ، لى وحدى أن أقرر ، أرى جريد النخل يداعبه الريح ، فيهز سعفه ، فيلين الجريد ، ويرقص ، وأنت يا سعيد أتخرج ، قرب وجهك منى كما كنت تفعل ، ارقص الآن بين ذراعيّ ، در حولى . الذين بجوارك يلقون بكلماتهم الغزلية ، وأنت صامت . أتراك تعرف ، أريد صوتك ، وبسمتك ، ونظرة عينك الدافئة ، أشعر وكأنى مبلولة ، حتى شعرى داخل الإ يشارب أحسه مبلولاً ، قدماى لا أحس بوقعهما على الأرض ، دورة لك يا سعيد ، ودورة لى ، ودورة لنا وحدنا كما فى بيتنا - التراب - القديم ، حين كنت تخلع عنى ملابسى ، فأمد يدى إلى السروال الضيق ، وأشده على خصرى ليرتاح من الألم قليلا ، فانقطع ، السروال ينزلق بنعومة مبلولة على ساقى ، أنزل بركبتى علّى ألمسه وأنا أحس بنفسى عارية .

أحمد فاروق على

كانت هنا شجرة

(بنى سويف)



لا أذكر أن أحداً فى البيت قد غمض له جفن . فى زاوية قصية من بهو المنزل، كانت أمى غارقة فى كى ملابسنا . تبادل صرخاتنا وقفزاتنا المجنونة بين المقاعد بابتسامة هادئة . راحت توزعها بحنان على قلوبنا الراقصة . فوقها كانت جدتى . تحتويها إطارات مؤطرة بماء الذهب . تفرد على صفحة وجهها ابتسامة عريضة مثل الشراع الأبيض .

قطعنا الطريق ركضاً نحو السيارة الزرقاء الكبيرة الواقفة أمام النهر . الشقاوة والحركة بعثتا فى عروقنا دفء الخريف الصافى . كان شعره أبيض كالقطن عند فوديه . وما خلا ذلك كان فراغاً، فسيحاً. أشرق وجهه بابتسامة عذبة . بحثنا عنها فى أنحاء السيارة . تلجلج وهو يُحسِّن من وضع النظارة فوق جسر أنفه .

إنها فى انتظاركم على أحرّ من الجمر .

زاغت عيناه . أخفى تقاطيع وجهه فى ناحية لا تذهب إليها عين . وضع قرصاً مستديراً تحت لسانه. ضغط أشياء أجهلها فى دواسة السيارة . لف المقود دورتين ثم عدله . وانطلقنا . نام أبى على كتفه. تدحرجت رأسه على وسادة محشوة بالهواء . اصطدمت بزجاج النافذة . أضحكهم الموقف . لمحنى ٥

فى المرآة . ودمعةً ساخنةً تنفلت من موق عينى . تشكلت منها مَجموعات . تتقراهم يداى . نكس رأسه بحركة مفتعلة . فضحتها عينى الغارقة فى ادعاء النُوم..

وصلنا الشمال بالجنوب . انحنينا يميناً مع الطريق الدائرى المخضوضر . تذكرت نفسى هنا امتطينا الحمار الأعرج . كنا نتندر على منظره الكئيب، ومشيته المثيرة للضحك . طرحنى من فوق ظهره . غمرتنى مياه المصرف الآسنة . صرخت . ضحكت . كان الطريق غاصاً بالفلاحين الطيبين . بتنا هدفاً لنظراتهم الفضولية . أخذ الصبية يجرون فى أثرنا . ويتحلقون حولنا . جلاليبهم البالية حُسرت عن سيقان رفيعة صفراء مثل أعواد البوص الجافة .. أعرف بعضهم وأحس أن الآخرين كذلك .. كانوا يخصّوننى بابتسامة طينية ساذجة . رشقت عينى فيهم، خلفهم مساحات خضراء هائلة . وكنا نشق هذه الممرات . نستروح النسيم مع شعاعات الشمس الأولى .

كانت يدها تتحامل على عكازها الأبنوس والأخرى تغوص تحت إبطى، تدغدغنى، وتطرحنى فوق البساط السندسى . انتبهت . سمعتها وهى تغادر السيارة . ارتد معطفك الجلدى الرطوبة هنا شديدة . راحت تستقبلنا وهى معنا . أهلاً .. أهلاً ..

تملأ الهشاشة والبشاشة صفحة وجهها الوردى . انسابت الكلمات من أعماقها فى أعماقنا مباشرة . خطت خطوة واسعة . لتسبقنا إلى الباب الحديدى الكبير . أخذت تنادى على وحسين وغازى . خفوا إلينا مسرعين . حملوا أمتعتنا من حقيبة السيارة الأرجوانية الصغيرة مثل الشفق . فى نفس اللحظة التى كانت تقبلنا فيها واحداً بعد الآخر . وكأنها لم تكن معنا . شفتاها النديتان لم تجفا عن وجهى بعد . أخذنا نشب على أطراف أصابع أقدامنا .. لم نتمكن من النافذة المطلة على الحديقة . سمعنا نسغ الحياة يسرى فى ألياف الشجر . ورأينا الأوراق بين الأغصان . كانت رغبة الانطلاق مشبوبة فى نفوسنا . جاءنا صوتها الحانى ضاحكاً، وهى تحل عقدة الإيشارب الحريرى الأزرق عن عنقها .

ـ كل شئ كما تركتموه .

شجرتا النبق بينهما أرجوحة صغيرة مجدولة من ليف النخيل . عند وسطها المرتخى وسادة قطنية لم تعد زاهية اللون كما كانت . رحنا نتصارع عليها . نتقاذف بكرات الطين . شكلتها أيدينا . تركت

المطبخ وسخافات الفلاحين الأجريين . وبادرت تفض الشجار . فى يدها رقائق من عيش البتّاو الصفراء . هرعنا إليها . ضحكت . استقبلتنا فى أحضانها . جلست على كرسيها الخيرزانى الهزاز . إلتففنا حولها . ركنا بأذرعنا الدقيقة على حجرها . راحت تقص علينا حكاياتها العجيبة . راعتنى هيئة شمهورش الحرامى . وأعجبنى منظر عقلة الإصبع مع ست الحسن والجمال . كنا مشدودين إلى أقصى حد . تحملنا أطياف ملائكية شفافة . رأينا عوالم لم نرها من قبل . لم يشغلها «التريكو» عن مداعبة خصلات شعرنا بين الفينة والفينة . والشمس دافئة تتسلل من خلال غصون شجرة البامبوزيا العملاقة . وعم على العجوز الطيب يتقدم منا متسللاً . تعجبه حكاويها . نأخذ من بين يديه السمراوين ثمار البامبوزيا الحمراء. نكاد نلتهمها مرة واحدة . نجرى . نلهو، ونحجل على الأرض . نأكلها طرية منداة بمياه صافية من الطلمبة . نلتف حولها من جديد . معنا عم على وقد أضرب عن عمله. يضحك، ونصف أسنانه غائصة فى المجهول . اعتبرونى فى إجازة مثلكم .

نضحك .. وتضحك مثل النسمة الرقيقة .

لم ترتكز لقيمات الغداء أو العشاء فى جوفى . آخذها لكى أعيدها . هيئتى الذابلة لم تكن لتسرها أبداً . كنت أتلوى كالثعبان فى داخلى . الحزن . الخوف لم يتركاً منفذاً واحداً ليأتينا النوم من خلاله . بدت العيون مقرحة . حمراء تجعدت الكلمات على أطراف الشفاه، وتحجرت على ندرتها . زفرات غاضبة. راحت تنفث الدخان المعبق برائحة العنبر فى أرجاء الغرفة . كانت على الطراز الشرقى القديم . انقلب كل شئ فى الداخل وفى الخارج . لمحت عم على الجناينى ملتفاً ومن معه حول رفاتها الخشبية . أخذت أبكى ، وأضرب الأرض برجلى . ربت على ظهرى . كان وجهه المتغضن يفيض بالشفقة .

ـ لابد من اجتثاثها . لقد فنت جذورها .

هوت فى لحظة . نظراتها الحزينة أصابع تغتال أوتار فؤادى . لم أغن كعادتى عندما أراها . أتانى صوتها ضاحكاً . يواسينى . صرخت فيهم . لست طفلاً .

أصبح الجسدان جسداً . استوحشت عيناى ظلمة المكان . الكلوبات فى أيدينا ترتعش، وكأن وقودها من وجيب قلبى . انصرفنا بعد أن أهالوا السّواد على أجسادهم . تفرقنا اهتزت بنا السيارة

بشدة . كانت يداه الصغيرتان تجذبان شاربى لأسفل . أخذنى الألم من الألم . نهرته . تناولته ضاحكة . شق صوتها سكون الليل المختلج بصوت الموتور الدائر .

خذ شعرى الأبيض، واعبث به كما يحلو لك . ضحكنا . وفى عقل كل منا شجرة البامبوزيا العملاقة .



ظلمتان

(السويس)



ظلمة « ١ »

عين ترقب عيناً ، وجبهة تناطح جبهة . بينهما عدسة زجاجية رقيقة بها مصدر للضوء . ظلمة فى كل المكان ، ولكن هذه المرة بأمرى وليست بالرغم منى . فطبيب الرمد لايرى إلا حين يحاط بها . أطلبها غالقاً لكل مصادر الضوء الأخرى كى أرى عين مريضى العاجز . هو لم يعر الظلمة اهتماماً فهى لا تمثل له أى مشكلة فهى قد امتلكته منذ فترة وأظنها قد امتلكته إلى الأبد .

مرضاى الذين كف بصرهم منذ أن التحقت بهذا التخصص وحتى الآن وأنا أرى على شفاههم ابتسامة غامضة لاتفارقهم ، ثابتة كصورة فوتوغرافية . حاولت تفسير سر هذه الابتسامة الدائمة . ودائماً أفشل . هل هى ابتسامة سخرية ؟ . أم ابتسامة رضا بالمكتوب ؟ . أم هى خوف من أن تتخذ ملامح وجهه شكلاً غريباً أو غير مطمئن إذا ترك عضلاته على هواها ولذلك يسلك أسهل الطرق وهى الابتسام .

أظلمت الحجرة . نظرت إلى القاع .. قاع العين .. كهف مضىء براح للشرايين والأوردة والأعصاب. أصبحت أحفظ هذه الجغرافيا ، وألتقط كل تضاريسها بمجرد نظرة . هذه هى الشبكية التى تستقبل

الصورة بحلوها وقبيحها ولا تميز . مالها اليوم ترفض الاستضافة وتأبى الاقتحام . عصب البصر ضامر يعصى كل أمر ، ويأبى ترجمة هذه الصور إلى المخ ، فتصير كل المرئيات سراباً . مجرد وهم قابل للرواية ، ولكنه غير قابل للرؤية . كهفٌ مُضىء يفرز ظلمة .

- أول ما المرض جالك . حسيت بإيه ؟؟

- حسيت بأن النور بيتسرق منى شوية بشوية .

عاجز قادته قدماه إلى من هو أعجز منه . فكل الكتب المكدسة فى المكتب ، وفى الذاكرة ، تستبعد أى حل ، وتخرج لسانها بالاستحالة . فالعصب قد مات ، وأنا لا أحظى بقدرات إله لأنفخ فيه الروح .

مازالت عيناه مفتوحتين ، بالرغم من إضاءة المكان فجأة فلابد أن أضىء المكان ، كى أكتب كلمات إنجليزية مبهمة ، وأضفى عليها مزيداً من الغموض بخطّى السريع المهوش . وأنظر إلى الأهل المبهورين بقدراتى العبقرية فى السيطرة على هذه الأجهزة المعقدة والآملين خيراً فى التكنولوجيا .

- إن شاء الله خير .. كلها مسألة وقت . اطمئنوا خالص .

ولابد أن أصف الطبيب السابق بالرعونة ، وأتهمه بالغباء والجهل ، وعدم القدرة على متابعة أحدث الأبحاث العلمية . ويتم بفضل إضاءة المكان مد الأيدى فى الجيوب ، وعد أوراق البنكنوت ، وينتابنى الفرح ، وأنظر إلى زبونى ، فإذا بابتسامة تتسع مشعة بشراً وبهجة ، لأبدأ أنا فى إعطاء أوامرى باستقبال مريض آخر ، وإتاحة الفرصة للظلمة لتكون لها السيادة .

ظلمة « ٢ »

الظلمة تتسع وتبدأ نقاط الضوء المعلقة فى السقف ، والمثبتة فى الأركان فى التلاشى . ينفذ شعاع ضوء من الخلف ماراً كالسهم فوق الرءوس ، ليستقر فوق شاشة بيضاء ، فيحيلها حياة من نقاط الضوء المتراصة على هيئة الصورة . أغلب لقاءاتى معها فى السينما . ودائماً تسألنى لماذا السينما بالذات ؟ ودائماً أردد نفس الإجابة .

السينما يا حبيبتى هى المكان المظلم الوحيد ، المسموح فيه بالمداعبات ، فالعيون قد داهمت كل الأماكن من الأزقة إلى الحدائق ، مروراً بهضبة المقطم والهرم ، وكل آثارنا الخالدة . وأيضاً حبيبتى السينما تضفى على الجو بعض المشهيات ، التى تبيح الملاطفات الرقيقة ، انطلاقاً من مبدأ همه أحسن مننا فى إيه .

أختار أماكنى بقرون استشعار ذكية دربتها ظلمة دروب السينما . بنظرة من عاملة التذاكر ، وإشارة من السبابة ، يتم حجز مقعدين فى أحد الأركان ، ومنه تبدأ لغة الأيدى المتشابكة واللمسات الحانية . والأيدى دائماً على أعلى مستوى من التدريب . واللمسات فى العادة تحتل الموضع السديد . وتتنامى لغة الأيدى تحمل كلمات الحب والعتاب ، والعشق والخصام ، والتمنى والتخلى ، والاحتياج والحدود . ولكن يظل الجسد متوحداً مع الظلمة كلاهما لا يعطى جملة أسراره . كلاهما بخيل حتى مع عشاقه .

قفز إلى ذهنى فجأة سؤال عن العلاقة بين الظلمة والجنس ؟ فى إيل نوبتجيات المستشفى كان الجنس دائماً يسرح فى الطرقات ، والحجرات ، وغرف الطوارئ ، ودرجات السلالم ، ويفرض نفسه على النظرة ، واللفتة ، والإطراقة ، وحركات الشفاه ، وتسبيل العيون النعسانة ، والأيدى المتراخية المجهدة ، بعد عناء يوم طويل ....

ولم أستطع أبداً أن أفسر سر هذا الارتباط الشرطى بين النوبتجية وتهاويم الجنس ، والنكت الخارجة ، والإيماءات الفاضحة ، ولكنه كان شيئاً يفرض نفسه كأمر واقع أقوى من أى تفسيرات . أيقظتنى لمسة حانية تسللت عبر كل الحدود ، لينتفض كل جسدى . ألف يدى اليمنى حولها ، أضغطها إلى الداخل . أعصرها . ترتفع يدى اليسرى أمام الأعين والجباه ، والأهم أنها أمام شعاع الضوء النافذ من الخلف ، ترتفع الأصوات مطالبة إياى بإفساح الطريق لإشعاع الضوء ، ولكنى كنت قد قررت أن تكون للظلمة السيادة .

رقصة وأغنية

(المنصورة)



• الحلو إيه .

مضت الجدة تحت خطى متهدمة إثر المرضة تحاول اللحاق بها . بينما تكفها يد الممرضة المسرعة إلى معمل التحاليل . فقصدتنى العجوز، وقبل أن تبادر أفهمتها أن العينة لابد أن تكون هناك خلال دقائق . انصرفت يائسة وهى تغمغم :

ـ دى حته م الكبد .. م الكبد ، هى قص ضوافر . وتشيح بيدها عنى .

بدا أنها لم تفطن للأمر . وأن عينة قدر السمسمة تؤخذ بإبرة من كبد موروم، لا يمكن أن يحتفظ بها أحد . جلست هناك قانعة بالتجهم واحتضان حفيدها الذى ما إن ضمت رأسه حتى انطلق يعاتبها بالصراخ والتمسح بها؛ ولكمها خفيفاً بقبضته الواهنة دون أن يرفع رأسه عن صدرها . لكنها كفّته ونيمته، وكشفت بحذر ملابسه لترى بطنه المقببة بالاستسقاء، ونزلت بوجهها لصق الجلد المشدود كقربة. وجعلت تتحسس شبكة العروق الزرقاء : وتدقق فيما عساه يكون قد نقص . وما إن مرت الممرضة بسريرها حتى غطت بطن الصغير وسعت إثرها مرة أخرى .

ـ هه .. جبتى لى العينة؟

لم تعرها الممرضة التفاتاً . لكن العجوز بدت مصرة هذه المرة . إذ أخذت تصيح فى العنبر وتشتم . فأسرعتُ بإعطاء الممرضة مزقة من القطن مطوية على لاشئ، فقط .. بقعة من الميكروكروم . ناولتها للمرأة فكف صياحها، وقربتها إلى عينيها . فتحتها ثم طوتها قانعة، وقد انبسطت غضون وجهها . وعقدت عليها طرف الطرحة وهى تغمغم شاكرة . أحفظها له يا بنتى مع ثلاث سنّات ولحمية الطهارة . وغيار ضفرين، وحلقة شعر البطن، وعَقْد السرة . ملحاهم ومحجباهم فى الدار .. أمال إيه !

وعادت تمسح على رأس الصغير الذى هدأ وسكن إلى فخذيها . لتناغيه بنغم خافت بطئ ليس كالغناء . تصعد منه كل نقرتين بجملة واحدة .. إمال الحلو إه . وتنحنى عليه بوجهها وهى تبتسم .

● شال أبيض

رفعت الممرضة سرير الكشف بسرعة خلف الباب فأحكمته دون حشد الأولاد الصاخب . ثم هيأت عضو الصغير لسن المشرط، بإدخال يديها بين فخذيه وشدهما للخلف . صاحت أمه من الخارج .. مشرط جديد .. مشرط جديد يا بيه . فزاد من صراخه حين سمع صوتها . وصخب الأولاد وأخذوا يهزون الباب بقوة فى محاولة لعمل فرجة يبصون منها . وحين سمعوا صوت إزاحة الثقل عن وراء الباب هللوا وأطلقت الأم زغرودة . وكانت يداها أول من تلقفتاه من جمهرة الأيدى الممدودة . وركضت به فى ردهة المستشفى يتبعها حشد الصغار يقولون فرادى وهم يلهثون .. لما لقيت الغرض لك صرت تدلع .

بلغوا حديقة المستشفى فأجلسته الأم فى حجرها متباعد الساقين . وتراص الأولاد على العشب قصادها دائرة واسعة . وقذف الجناينى للأم بشاله الأبيض، ربما لتغطى به الصغير . لكن أكبر البنات تلقفته وتحزّمت به، وعلى سبيل التشارك، صوّب العجوز فوهة الخرطوم لأعلى وعكس اتجاه الهواء، ليعود الماء رذاذاً فى الوجوه . ووقف من بعيد ينظر ويبتسم .

ابتدأت الأم توقيعها فوق رأس الصغير، وهم يجاوبونها بأيدٍ وأصوات ألهبتها الفرحة الجديدة .. صرت تتدلع . وحادت كل العيون عن الصغير الذى خفّ بكاه، وجعل يتطلع مثلهم إلى خصر البنت

النشـيط، يروح ويجئ ويطيّر الشـراشـيف البيـضـاء منه إلى وجـوهـهم ، فـيـهـتـاج غناؤهم ويـعـود يمسّ أصواتهم الحماس من حف ذيل جلبابها برءوسـهم . وقصـاد الصـغير تهبط بصـدرها النابت تهزه، فتظله بشعرها المتطاير بلله الرذاذ . بينما صوت الأم يسرع ويبثهم بحته الفرحانة فيرددون :

على عيونك .. وتزغرد .. ليلك نهارك ع السكة بتتطلع

ساعتن تشوفنى تجر الشال عا عيونك

ساعتن أفوتك تشيل الشال وتتطلع

.. وتتطلع .. وتتطلع ...



السيد زرد

ليلة الحلاوة

(بورسعيد)



حلت ضفيرتها . أعادت تمشيط شعرها . تأملت وجهها فى المرآة . نزعت شعيرات شذّت عن خط الحاجبين . عبثت أناملها بأدوات زينتها. تأملت قوامها. مالت لليمين، ثم لليسار. انحنت. راقتها رجرجة الثديين. كشفت عن ساقيها. مسّدت خصرها.

هذا الليل طويل. تجمع ساعاته ودقائقه. تنثرها. تلملمها. تحصيها. لا ينقص منها شيء. وحدها، عليها أن تنفق هذه الليلة.

سافر الأبوان، والإخوة الذكور، ولا مفر من أن تنفرد بنفسها لتواجه جسدها البكر، وسنوات عمرها الثلاثين .

فاجأها الغناء عن الحب والأشواق. كانت الجارة، التى ارتحل زوجها، قد أطلقت صوت المسجل. لابد وأنها هى الأخرى أبهظتها الوحدة، وأثقل عليها الليل والجسد. لكنها ـ بالأقل ـ لديها عزاء: أن رجلها سيعود، وعندها من الذكريات ما تسرى به عن نفسها؛ إذ نالت نصيباً من ملذات الجسد. إنما هى بم تتعزى؟ وكيف تتسرى؟! هى التى سمعت عن الحب، ولم تعشْه . شهدت كل الأعراس، ولم تنل زوجاً . نضج جسدها منذ أزمان، ولم يقدم أحد على قطف ثمراته .

ما يزال الليل يراوح فى مكانه . وهى مائلة «البخت» مكسورة الجناح . يمزق روحها تأسُّف الأهل لحالها، ومصمصات الشفاه . لا يتيحون لها فرصة للتعايش مع عنوستها وارتضاء نصيبها، مثلما لم يتيحوا لها أية إمكانية للتمرد على أوضاعها .

أطلت من النافذة . أبصرت الجارة ترتدى ثوباً شفيفاً، وتدلى نصف الصدر خارج الثوب والشرفة المواجهة . همت بالتراجع . أشارت الجارة بيدها المثقلة بالذهب، وتساءلت : أسافروا جميعاً؟ أومأت بانكسار . تفهمت الجارة، وأشارت أن تعالى . أبت، فقررت الأخرى المجيئ .

انزعجت من حضور الأخرى فى هذا الوقت من الليل . فرحت، إذ عثرت على من تقاسمها ثقل الوقت .

على السرير المرتفع، جلستا تغزلان الحكايات . خيوط الكلام الصوفية كثرت . لفت، ودارت، وانتهت دائماً إلى الرجل : مبعث الشقاء والبهجة . ظل الله، وطفل الشيطان . تسرسب الكلام، حتى فاض وعاء الوجد والخوف والرغبة . اقترحت الأخرى، وقامتا تنفذان .

خدر رفيق يسرى فى ذراعها، وهى تُقَلّب السكر فى الماء المرفوع على الموقد . تصاعدت رائحة الليمون والسكر المذاب . أمسكت الأخرى بالعجينة تبّردها - بمرح - بين يديها، ووجهها يتوهج . تغلبت على خجلها، ومدت ذراعها . نشطت الأخرى تزيل الشعيرات النابتة من الذراعين . بين آن وآخر تربت على الصدر . تخبط على الكفل . تطلق صوتاً «قبيحاً» . مالت على الساق . تمنعت، وقد ارتفع وجيب قلبها .

رفعت ثوبها أعلى الفخذين . شرعت الأخرى فى إزالة شعر الساقين، وتخففت - هى أيضاً - من ثيابها .

ارتفعت حرارة جسديهما المتعرقين . ارتعاشة ما ألمت بهما . تضامتا بقوة، وأجهشتا بالبكاء .

عــزت نجــم

جراحة تجميل لإنسان ميت

(الإسكندرية)



ليـعـيش كل فى حـديقـتـه
فـولتــير في كـــانـديـد

كانت الحجرة الوحيدة المضيئة فى المبنى الضخم الوقور . ظهر الضوء من خصاص النافذة الطويلة ذات النظام المعمارى القديم . لم تتغير شأن البناء الشاهق نفسه ، لم يلحقهما أىّ تطوير منذ تم إنشاء المحكمة المختلطة أيام زمان .... وبقدر ما يدل عليه المبنى من تاريخ مؤلم رامزا إلى قَدَم الأجنبى فى ساحة القضاء ، بقدر ما يفتن بعمارته الرائعة .

والشارع الكبير الموصل إلى ميدان العتبة خَفَّتْ فيه الرِّجل بعد أن أغلقت محطة المترو بواباتها ، وتوقفت عن دلق أحشائها من البشر عبر الأنفاق .

لا صوت إلاّ همس رجال نوبة الحراسة فى الطابق الأرضى من مبنى القضاء العالى ، وإلا خطوات الصول الواقف أمام حجرة النائب العام ببابها المبطن بالجوخ الأخضر . أخيرا حركة عم نور الحاجب الخاص بالنائب العام . عَيْنُه على الباب ، وأذنه بالداخل ليستجيب لأىّ نداء بالدخول بفنجان القهوة المضبوط وعلبة السجاير التى طلبها المستشار .

استأذن عم نور بطرقاته الخفيفة المعدودة والمتقطعة ودخل . استدار النائب العام بمقعده الدائرى . رفع عينيه عن الملف المفتوح على المكتب . أخذ يفركهما بحركة عفوية .

ـ تأخَّرَتْ قهوتك حبَتّين ياعم نور .

قالها النائب العام والحاجب ينحنى بعوده الهش والكنكة النحاسية اللامعة . يصب القهوة فى حرص شديد ويده ترتعش خوفا على وش القهوة إذ بغيره تفقد مذاقها .

أدى الرجل مهمته ، اعتدل فى وقفته واستأذن فى أن يقول كلمتين واقفتين فى الزور .

ـ ياسعادة الباشا دا الفنجان نمرة خمسة واحنا داخلين على الساعة واحدة والنهار له عينين . قالوها كده زمان .

لم يعلق ، وانتظم فى مقعده الدائرى . تناول النظارة ذات الحجر السميك ورجع إلى الملف . القلم الرصاص فى يده كعادة رجال القضاء ، لا يستغنون عنه ولا يستخدمون غيره .

لم يزل الحاجب واقفا أمام المكتب وتشاغل بتنظيف أجهزة التليفون المتعددة على المنضدة الصغيرة جنب المكتب . قال النائب العام ويده تجرى على الورق بملاحظاته :

ـ القهوة بَرَدَتْ ياعم نور .

فى لحظة امتدت يده ترفع الصينية بما عليها وخرج .

لم يكن النائب العام مشغولا حتى هذا الوقت المتأخر من الليل بقضية تتعلق بأمن الدولة ومصالحها العليا مما هو معلوم للعام والخاص أو بناس وراء الأخبار مما يتعين عرضه على النائب العام رأس سلطة الاتهام فى البلد والأمين الأول على الدعوى العمومية . كان اهتمامه بغير ذلك . فى موضوع مختلف وغير مسبوق عن طلب تقدم به شاب محكوم عليه بالإعدام للتصريح له بدخول امتحان ليسانس الحقوق . مجرد طلب من كذا سطر بالديباجة المعروفة ، بعيد كل البعد عن عبارات الاسترحام والرجوات المكرورة أو محاولات الاستشكال فى التنفيذ مما هو معروف عند محترفى المهنة وهم يعلمون مسبقا بألاّ جدوى

غير إطالة عمر المحكوم عليه بالإعدام بعض شهور . الكلمات حبَّات مرصوصة من الدموع لا يمتصها الورق . امتدت يد المستشار إلى علبة السجاير وقد فرغت من اللفائف .

ليست المرة الأولى التى يطَّلع فيها النائب العام على الملف ، فقد سبق أن ناقشه فيه أحد مساعديه فى تفصيل دقيق وتمحيص لكل الوقائع والظروف ، وتَدَاولاَ وجهة النظر ، ولم يخل الأمر من خلاف ، فالموضوع لا يتعلق بتطبيق القانون - أىّ قانون - ولا يحكمه إجراء - أىّ إجراء - وانَّما هو مجرد تقدير موقف . رؤية إنسانية بحتة . لا تزيد ولا تنقص . من هنا تعددت الزوايا .

بهدوئه المعروف قلب الصفحات . أمامه حكم الإعدام فى بضع صفحات . التهمة ثابتة بالاعتراف وهو سيد الأدلة ، ولا مطعن عليه بأنه استخلص بالتسلط أو الإكراه . التقط تقرير فضيلة المفتى ولا اعتراض على ما انتهت إليه محكمة الجنايات - بإجماع قضاتها - من الحكم بالإعدام شنقا . أسند فضيلة مفتى الديار رأيه إلى الشريعة الإسلامية محمولا على آيات من القرآن الكريم ، ففى القصاص حياة وفوض المحكمة أن تنزل بالمتهم عقوبة القتل تعزيزا .

فجأة أفاق على أنه نبش ملف وحفر فيه حتى ظهرت المياه الجوفية دون مقتضى يدعوه إلى ذلك . الطلب محدد فى عبارات بسيطة واضحة . الاستئذان فى دخول الامتحان دون أن يتطرق إلى شىء آخر يتعلق بموضوع الجريمة أو إشكالات التنفيذ . المطلوب من النائب العام كلمة . أوافق أو لا أوافق . ليس لهمابَيْن . مجرد إجراء إنسانى يخضع لتقدير النائب العام الشخصى .

كان من عادته منذ تولى المناصب الرئيسية فى النيابة العامة التعامل مع الزمن صديقا ، بُعْدًا رابعا مع الطول والعرض والعمق . يضعه فى اعتباره ولو لحظة قصيرة فيها يولد الآلاف بل الملايين . فيها أيضا يرحلون ..

أخضع فكره لطبيعة عمله المتعلق بحرية الإنسان بل حياته دون أن يُمَثِّلَ إرجاء التصرف ترددأ أو ارتعاشا لليد التى تمسك الميزان ، وإنما الحرص على إنضاج اليقين عنده ، فليس أشق على القاضى من أن ينطق حكمت المحكمة بالسجن أو المؤبد أو الإعدام شنقا . لحظات قاسية لا يعرفها غير مَنْ يحياها هذه التى يقرأ فيها ما استقر عليه يقين المحكمة والعيون متعلقة بمنصة القضاء ، دخول هيئة المحكمة ، الرئيس فعضو اليمين فعضو الشمال بعد المداولة . همس القضاة لأنفسهم ، تمتماتهم ، إيماءاتهم

الغامضة ثم النطق بما اقتنعوا به بالإجماع على وجه الجزم واليقين بعد الاستخلاص السائغ المستند إلى الأدلة المقبولة فى العقل والمنطق ولها أصلها فى الأوراق .

تقاطرت على ذهنه مجموعات الأسئلة كأسراب الجراد وذبابة تقترب من أذنه وتَطِنّ . ماالذى يعود على الشاب من دخول الامتحان وحصوله على ليسانس الحقوق ؟ . بينه وبين غرفة الإعدام ثلاثة طوابق تُحسب بالخطوات الواجفة والدقائق الحزينة . فى لحظة كئيبة ترفع الراية السوداء فوق السجن ، حائلة اللون منتوفة الأطراف لا يفكر أحد فى تغييرها تُعلن تنفيذ أحكام الإعدام ، وفى لحظة محددة يولج مفتاح فى باب الزنزانة ويظهر عشماوى وتَابِعُه ليقتادا الشاب التعس فى ملابسه الحمراء ليمثل أمام هيئة تنفيذ الحكم . كُلٌّ له دوره المرسوم بالقلم والمسطرة . مأمور السجن يتلو الحكم . دقة فى النطق ، وانضباط عسكرى أمام المحكوم عليه بحضور ممثل النيابة العامة . واعظ السجن يقول كلمته المحفوظة المكرورة منذ عشرات السنين . طبيب السجن يأتى دوره فى الآخر . يقف فى انتظار سقوط الشاب ليجس نبضه بالثوانى ويستوثق من طلوع الروح ثم يقترح ما يرى استخلاصه من جسمه عند الضرورة. ينتهى المشهد المؤلم بتسليم الجثة لأهل المشنوق والتصريح بالدفن بلا احتفال .

انثالت الأفكار من جديد . ماقيمة المؤهل العالى للشاب ؟ . هل تقف طلباته عند مجرد دخول الامتحان والحصول على ليسانس الحقوق ولا تتعدى إلى طلب القيد فى جدول المحامين تحت التمرين ؟ .

فى زحمة الأسئلة استبعد المستشار كل شبهة فى مغافلة الحُراس والهرب أثناء الامتحان ، ولم يرد على خاطره مجرد احتمال الهرب فالشاب لم يُتهم فى جريمة سياسية يقف خلفها تنظيم ، بل اقترف جريمة من تلك التى تعرفها القرية والمدينة حين يتعرض الإنسان لجريمة تَسْعَى إليه أكثر مما يسعى هو إليها . فليس هناك مجرم بطبيعته : بل مجرم بالظروف .

عاد النائب العام يسأل نفسه . ما الضرر الذى يعود على العدالة فيما لو تمت الموافقة على دخول الشاب الامتحان ؟ فى رأيه مجرد عملية تجميل يُجريها الشاب لنفسه بِوَهْم كبير أنه حقق فى اللحظات الأخيرة من عمره شيئا عزيزا . عملية تجميل لإنسان ميت . تقارير المسئولين فى السجن تؤكد أنه غير

راغب فى الحياة ، ويمضى وقته فى الصلاة والتأمل فى سقف الزنزانة والحديث مع نفسه . لا يشارك المسجونين حوارهم الليلى وراء الأبواب المغلقة ولا مناقشاتهم التى لا تخلو من متعة فى الفاضى والمليان للقضاء على الملل فى ليل السجون القاتم الممتد السقيم . عالم آخر فريد يقبع خلف القضبان ودنيا أخرى عجيبة بكلّ ما فيها من فرح وحزن وإثارة . زيجات تُعقد ، تجارة فى الممنوع واتفاق على جرائم بالريموت كونترول . أحدث الأخبار فى السياسة وآخر سعر للدولار فى السوق . زنازن مثل بنك «منّه فيه» الذى عرفته جمارك اسكندرية زمان . لا بأس من معركة باللسان الزفر تقطعها نكتة حرّاقة يتناقلها الحراس الذين يسهرون بمشاكلهم مع المسجونين .

نتيجة الحائط تقول إن شهر رمضان يدق الباب يعلن عن حضوره فى حياء وخفوت . سوف يمضى خفيفا كالضيوف الطيبين ، وتحل بعده أعياد الفطر والأضحى التى يتوقف خلالها تنفيذ الأحكام الصادرة بالإعدام وتأجيل شنق الشاب حتى ينتهى الامتحان ، واطمئنانه إلى نجاحه لن يجرح العدالة أو يخدش حياءها أو يطفف فى الميزان . ارتاح المستشار أكثر وأخذ نَفَسا طويلا مريحا حين تذكر سابقة السماح فى وقت سابق لمحكوم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة بمناقشة رسالة الماجستير فى الصيدلة . عملية تجميل أيضا .

خاطر غريب اقتحم خلوة النائب العام بنفسه أفسد عليه لحظات الانتشاء بسابقة التصريح لمناقشة الماجستير . أخذ يهزه من كتفه بلا هوادة يدعوه إلى أن يصحو ويعى أن الناس يرفضون المطل فى تنفيذ أحكام الإعدام حتى لا تتوارى الجريمة فى التلافيف وتضيع من ذاكرة الناس . أحيانا تموت . وربما يصبح المجرم شهيدا . ربما . ماذا بعد القتل العمد مع سبق الإصرار والترصد ؟ ، أو بعد ثبوت تهمة جلب المخدرات والاتجار فيها داخل البلد لتدمير الشباب لتغيب الشمس ، وتضل طريقها إلى الأرض ؟ .

لا تعرف الليالى أىّ قمر ، وينطفىء النور فى العيون . المجرم فى السجن خارج القفص يستمتع بشمس الشتاء وجفاف الطقس فى الصيف . الناس يظنون أنه مات ، لكنه وهو الفقيد حَىّ يتلقى العزاء!!. بعد هذا التحذير والقتام رأى النائب العام أن يتوقف .

جنب المدفأة الديكور فى مكتبه مَدّ ساقيه على الآخر اتكأ بظهره إلى الخلف ووقعت عينه بالصدفة

على البرواز الكبير الذى يغطى جانبا من الحائط وقد ازدحم بصور زملائه السابقين , الباشا الكبير بالطربوش والبدلة المقصب والوشاح . تَرَحَّم على أساتذته الراحلين ، ودعا لأحياء بالعافية وطول العمر. سرح قليلا . سوف يحمل البرواز صورته الكارت بوستال بعد نهاية السنة القضائية ، فى اللحظة فكر أن يترك الطلب للنائب العام القادم بعد أسابيع .

أغلق الملف دون أن ينتهى إلى رأى ، وطلب إعداد السيارة للعودة إلى البيت .

هرع الحارس يفتح باب العربة ، وأخذ الصول مجلسه جوار السائق واذا برجل تنشق عنه الأرض بدا وجهه من خلال نور الشارع مخددا متفحما ساكنا لا يتحرك فيه غير أعماق الحدقتين . حاولوا إبعاده عن طريق النائب العام الذى منعهم وأخذ يستمع إليه .

ـ لا تؤاخذنى ياباشا . أنا والد الشاب المحكوم عليه بالإعدام وتقدم بطلب السماح له بدخول امتحان السنة النهائية فى كلية الحقوق .

خرجت الكلمات من قصبة مشروخة . تخلت عن الرجل ساقاه المرتعدتان من قسوة الموقف وهيبة النائب العام وكبا ثم عاد وتحامل على نفسه متكئا على باب العربة نصف المغلق .

ـ سامحنى . أنا لا أطلب عفوا عن الولد وربنا يتولاه . فقط أمله الحصول على الحقوق وهى رغبتى القديمة أن أرى ابنى رجل قانون .

انطلقت السيارة بعد الكلمات الموشاة بشحنة عاطفية أبوية دون أن يرد المستشار ، وصاحَبَه شبح الرجل طول السِّكة . مزقة متهالكة منخولة العظام ، ولم تختف صورته ولو للحظة واحدة خلال المشوار عبر الشوارع الخالية ولم ينتبه إلى شراء الطبعات الليلية الأولى للصحف .... كان من عادته أن يتصفحها قبل أن ينام .

مع آخر سيجارة فى العلبة راح ذهنه إلى الطبيعة البشرية التى لا يمكن اعتقالها . وقف عند قدرتها على الانفلات من أىّ قيد لا تقبله . القلَّة القليلة تحاول أن تسمو إلى المثال . تُصِم أذنها عن عواء الغريزة لكنها فى جميع الأحوال تبقى قلِّة مكانها الكتب أو عقول بعض الناس .

لا يمكن مع هذا اللون من التفكير أن يأتى نوم. أحسّت زوجته بالقلق الذى يعانيه ودخلت حجرته بدواء مهدىء.

دقت الساعة القديمة فى الصالة الثالثة.رناتها ثقوب فى السكون. مدت الزوجة يدها إلى الأباجورة الجانبية وأطفأتها فى الوقت الذى استغرقته سكينة حالمة.

فى الصباح عاد إلى الملف من جديد وفى نيتّه التصرف فيه قبل أن تشغله المقابلات وقراءة قصاصات الصحف التى يعدها مكتب النائب العام صباح كل يوم بالأحداث المهمة وقضايا الرأى العام، ثم قدم إليه مدير مكتبه رسالة عاجلة من وزارة الداخلية بطلب تحديد ميعاد تنفيذ حكم الإعدام فى الشاب، بعد أن انتهت كل الإجراءات.

تزامن عجيب بين طلب الشاب إرجاء التنفيذ والسماح له بدخول امتحان الليسانس فى كلية الحقوق، وبين طلب الداخلية تنفيذ الإعدام ....

بهدوء تناول النائب العام قلمه الأحمر وأشّر :

«يُرجَأ التنفيذ، ونصرح بدخول الامتحان وانتظار النتيجة» .

دخل عم نور، وأخذ يصب أول فنجان قهوة هذا الصباح.



ماهر منير كامل

قصتان

(المنصورة)

شــك

مبروك . ولد . غمرته السعادة . ضحكت روحه الخفيفة . حاول رؤيتها والمولود . أمره الطبيب بالانتظار قليلاً . استفسر عن صحة الشبل . طمأنه بأنه ملاكم . بحركة لا إرادية مسّد شاربه الكث . أشعل سيجارة . رآه أخيراً كتلة بيضاء مشربة بالحمرة . حبتا عينيه بحر ساكن ممتد . بجواره الأم راقدة . جبينها غارق فى العرق . همس فى أذنها «تسلمى» .

بعد عدة أعوام اكتشف أن عينى الصبى زرقاوان . سألها : لماذا ؟! احتارت من سؤاله، بيد أنها ابتسمت ابتسامة النجاة وصارحته : ألا تعلم يا زوجى العزيز بأن جدة جدتى كانت صاحبة أجمل عينين زرقاوين على الإطلاق !!

عسكرى المرور

سأمضى فى دفتر الانصراف وأرجع حالاً. أريد أن تضعى مرقة الدجاج فى «المحشى» . بعد تلك الأكلة سنلهو كثيراً . ابتسمت موافقةً على خطته الماكرة . فى موعده، لم يحضر . قلقت . حاورها شيطانها . استعاذت بالله . استوى الطعام . ألح وسواسها . تركت الموقد مشتعلاً . هرعت إلى بيت زميله . استفسرت ـ جاءها الرد . لم يأت هو الآخر! شهقت شهقة جارحة . سلخت أعصابها . هاجت روحها . انهارت قوة الرغبة والشبق . استفاقت على أصواتهم المتداخلة « .. إنها إرداة الله»

(لا يوجد فى هذه المنطقة عسكرى مرور واحد) .



محمد مصطفى العشرى

الحادث

(المنزلة)

- احترس يا محمد .

هذا الصوت الذى يأتينى كل ليلة ، ولا أعرف مصدره ، يتصيدنى ، أحس به فى أذنىَّ . أفتش الغرفة جيداً . لا أحد . كلما بحثت بجدية ، كلما ماتت فىَّ الرغبة فى معرفة حقيقة الصوت ، حتى أصبح عادة يومية لم أعد أنتبه لها .

جلست أحتسى كوباً من الشاى ، أعددته لنفسى ، بدأت رشفات الشاى تسقط فى رأسى ، تُلقى وميضاً على مراكز الذاكرة ، فأغفل عنى .

تداهمنى الليالى التى تسقط العمر بينها وتطويه ، كصفحات كتاب مهمل ، لا يدرى به أحد .. إلا أنا حين أسكن إلى نفسى وأتصيد من بين صفحاته بعض الذكريات التى ولت هاربة ، دون رجعة ، وكأننى لم أعشها من قبل . أدور فى رأسى .. أتعلق بحبال الوقت .. أغيب فى عالم لا نهائى من التداعيات .

عندما أصل إلى صفحة بعينها من مطالعتى فى ذاكرتى ، تخرج منى ابتسامة صفراء ، لا تتخطى شفتىَّ . حين حصلت على شهادتى الثانوية ، وهيأت نفسى لدخول كلية الطب ، التى أطمح إليها ، جاء مكتب التنسيق اللعين ، وأحال بينى وبينها ، بدرجة واحدة فقط .

تحديت قدرى ، صممت على إعادة السنة مرة أخرى . وللعجب ، حصلت على نفس المجموع ، ومرة أخرى - جاء مكتب التنسيق ليعلن تحديه . فرفع الفرق بينى وبين دخول كلية الطب إلى درجتين ، بدلاً من درجة واحدة . أصابنى الهوس ، مرت علىَّ فترة عصيبة - كنت أقرأ فى عيون أهلى والمحيطين بى ، إشفاقهم علىَّ ، ومواساتهم لى .. ساعدنى ذلك على الخروج من الحالة المميتة التى عشتها .

- احترس يا محمد ..

تنبهت للصوت مرة أخرى ، بدأت أربط بينه وبين ما حدث . اعتبرته منبهاً لى ، ومحذراً . بعد ضياع عام فيما لا يجدى - صار الصوت خيطاً خاصاً بينى وبين عالم خفى لا أعرفه .

دخلت كلية الطب البيطرى ، قلت لنفسى : « فلتكن معالجة الحيوان الأخرس طريقى » ربما أجد فيه عالماً لم يدخله أحد قبلى .

حققت تفوقاً ملحوظاً فى سنوات الدراسة . فضلت العمل بين فلاحى قريتى على العمل الأكاديمى . عينت بالوحدة البيطرية . أعالج آلام الفلاحين ، التى تصيبهم عندما تمرض ما شيتهم - ويتمنى الواحد منهم أن يصيبه المرض ، أو يصيب أحد أبنائه حتى تشفى جاموسته ، أحياناً كثيرة كان الفلاحون يصيبهم المرض فيقاومونه ، ولا يذهبون إلى الطبيب . وعندما تمرض حيواناتهم ، يسارعون إلىَّ .

لم أكن أندهش من ذلك ، فأنا أعرفهم جيداً ، أناس بسطاء ، يعيشون الحياة بتعب وبسهولة ، راضين بقناعة عن حياتهم .

اندمجت معهم ، واندمجوا معى ، لم أكن بالنسبة لهم الطبيب المعالج فقط ، أصبحت واحداً منهم ، صرت أجمعهم فى أوقات أسبوعية منتظمة ، أعلمهم ، وأتعلم منهم ، فكانوا يلتفون حولى ، كلما رأونى . أفك منازعاتهم ، فيحيلون المواقف الصعبة والخناقات إلى فرح ومرح بسرعة غريبة .

كلما ذهبت إلى مأمورية أو عمل بالمدينة لعدة أيام ، أشم عند عودتى ، رائحة القرية عن بُعد . أتنفس بين زروعها أشعر بسعادة بالغة عندما أرى أهلها فى انتظار القطار ، وانتظار عودتى .

- احترس يا محمد ..

أسمعها منهم ، وأنا أنزل من القطار عندما يهدأ ، فلا توجد محطة لوصول القطار ، اعتاد السائق

عندما يصل إلى البلدة أن يوقف القطار ، ثم ينزل أو يصعد المسافرون ودرجات القطار على ارتفاع لا يقل عن ثلاثة أقدام ، مما يشكل صعوبة كبيرة لكبار السن والنساء اللاتى لا تبرحْنَ القرية كثيراً .

ناشدت المسئولين كثيراً لعمل محطة للقطار دون جدوى . ويتجدد الأمل كلما استعد أحد النواب لدخول البرلمان ، يصبح هذا هو المطلب الوحيد لأهل البلد ، فيوعدون به ، ثم بعد الانتخابات ، لا تجد أحداً لتحدثه فى شىء .

فى الاجتماع الأخير لأحد النواب ، جلسنا فى المقهى بعد صلاة العشاء ، نتحدث معه ، وعد أهل القرية بمحطة القطار ، والقناة الثالثة ، التى لم تصل إليهم بعد ، صفقوا كثيراً . بالرغم من أنه لا يوجد غير تليفزيون المقهى يتجمعون ويسعلون حوله كل ليلة .

جاءنى الحاج سلامة ، رجل فى الخمسين من العمر ، ملابسه مبللة ، وجهه مغسول بالعرق والخوف . قال :

الحق يا دكتور .. الجاموسة بتولد .

تخرج أنفاسه متلاحقة ، وكأنها تريد أن تخرج دفعة واحدة .

كررها وهو يستنجد بى ، يكاد ينحنى على يدى ، وقفت مسرعاً .

- تعال يا حاج سلامة ..

كان الجو ممطراً والأرض موحلة ، لم يكن أمامى خيار ، خلعت حذائى ، مشيت حافياً ، أغوص فى الوحل ، تذكرت منظر الفلاحين وهم يدوسون تراب الأرض بأرجلهم ، يصنعون قمائن الطوب ، ثم يحرقونها ، يزرعون بيوت الأسمنت للقادرين منهم .

خلفى يسرع الحاج سلامة ، يكاد يدفعنى من الخلف دفعاً . حتى نصل إلى بيته فى فترة قصيرة .

أصبحنا مبللين بالمطر والوحل حتى رءوسنا ، ونحن نشق الظلام ، ونترك معرفة الطريق لأقدامنا ، لم أكن متيقناً من الطريق ، لولا دفع الحاج سلامة لى . كنت أعرف أن بيت الحاج سلامة فى الناحية الأخرى لقضبان القطار ، الذى يقسم البلد نصفين .

عندمـا وصلت إلى قضبـان القطار ، أيقنت أننى أمشى فى الطريق الصحيح ، تخطيت القضبـان والجو حـالك نظرت خلفى ، لم أجد الحـاج سلامـة ، عدت إلى الوراء خطوتين ، وقفت أدقق النظر ، فى وجه الظلمة ، أبحث عنه ، رأيته وقد ارتطم بقضيب القطار ، متعثراً به ، تنبهت لصوت القطار ، الذى لم يكن يصفر أبداً من قبل . أحسست به قادماً ، فمن عادته أن يأتى متسللاً بلا ضوء أو صوت ، يتحرك كلص هارب . كثيراً ما شطر حيوانات القرية ليلاً ، تنبهت لنفسى وقد تسمرت قدماى ، حاولت الرجوع للخلف ، بالكاد استطعت أن أنبطح على ظهرى ، زعقت بأعلى صوتى :

- احترس يا سلامة .

- احترس يا سلامة .

اختلط صوتى بصوت عجلات القطار ، وصوت سلامة الذى لم أسمعه .

اشتدت حرارتى حتى بخرت كل المياه التى بللتنى ، مَرَّ القطار ، بطيئاً .. بطيئاً .. يسحق قلبى على سلامة .. جريت إليه ، كانت دماءه تنفجر من قدمه اليسرى ، وقد انفصلت عنه بين القضيبين ، وباقى جسمه على الناحية الأخرى من القضيب ، غائباً عن الوعى ، نزعت كم الجلباب المبلل . كتمت الدماء المتدفقة إثر البتر . ربطت ساقه جيداً ، تلفت يميناً ويساراً .

لا أحد ، وكأن البلدة قد خُسف بها . أو ماتت فجأة .

والقطار اللعين قد رحل كقاتل محترف ، لا ينظر إلى جريمته . يدخل في جوف الظلام . حملته على كتفى وأسرعت به ، حتى وصلت إلى بيته ، كان أهله ينتظرونه ـ مجتمعين حول الجاموسة ، يساعدونها فى التخلص مما فى بطنها . عندما رأونى ، تركوا الجاموسة ، التفوا حولى وصراخهم يدوى ، ويعلو سريعاً .. سريعاً ، حتى ملأ كل البلدة .

من بين الصراخ . سمعت صوت سلامة ، يخرج متحشرجاً خفيفاً :

- الحق يا دكتور .. الجاموسة بتولد .

محمد محمد حافظ صالح

بانتوميم

(البحيرة)

حين فتحت الباب ، رأيته واقفا و بيده مظروف ، وقبل أن أنطق بكلمة، مد يده بالمظروف ناحيتى . دعوته للدخول ، فى خجل . تبعنى بخطا مترددة ، و جلس فى أقرب كرسى منكمشا . سألته من يكون ، وما هى الخدمة المطلوبة . نظر إلى نظرة طويلة محيرة . ولم يرد ، بينما ظلت يده ممدودة بالمظروف .

تأملته . كان وجهه أسمر بلون الطمى ، وقد تناثرت على أخاديد الجبهة والوجنتين حبيبات عرق ساخن ، ممزوج بالغبار .

أمسكت بالمظروف ، فتحته ، وجدت بداخله رسالة مطوية ، وصورة لمجموعة شباب ، يكوّنون دائرة مغلقة ، هو مركزها . رفعت وجهى إليه ، فأشار بإصبعه للرسالة ، فردتها ، وبدأت أقرأ :

« ... بعد التحية ، بلا مقدمات . أنا ممثل "بانتوميم" ، يطلقون عليه التمثيل الصامت ، بالتأكيد سيادتك تعرف هذا الفن جيدا ، فكاتب مسرحى مشهور مثلك ، لابد أنه شاهد الكثير من عروض "البانتوميم" على المسرح ، أو فى التليفزيون ، رغم أن هذا النوع من التمثيل ، لم يأخذ حقه من الاهتمام أو الانتشار ، إلاأنه يجاهد كى يحافظ على المساحة الصغيرة المحددة له ، كل ما أخشاه أن ينسحب هذا الفن من الساحة ، وينزوى لعدم التكافؤ ، أو أن يموت بالضربة القاضية ، لا أخفيك سرا إذا قلت : إن

هناك محاولة لإجهاض هذا الفن ، وتحويله إلى نوع من المسخ والحركات البهلوانية ، لانتزاع الضحكات الساذجة من حلوق المشاهدين انتزاعا .، لذا رفضت زيادة كمية المساحيق الملونة على الوجه و اليدين ، كما رفضت الظهور على خشبة المسرح فى بنطلون قصير بشراشيب و قميص بكم واحد . كانت النتيجة أن هددنى مدير السيرك – أقصد المسرح – بالطرد وإلغاء الفقرة التى أقدمها مع خطيبتى ، عفوا .. نسيت أن أذكر أنها ممثلة "بانتوميم" أيضا . قال المدير :

لو أنها ارتدت الشورت الساخن مع بلوزة شفافة ، فإن الفقرة التى نقدمها ستكون أكثر متعة وجاذبية .

ولما عاتبته ؛ ثار ونهرنى قائلا :

يمكنك أن تقدم – مع المحروسة – هذا الفن الرفيع على المسارح الأخرى ، أو السيرك ، فهى كثيرة ، من يدرى .. ! ربما تسنح لكما فرصة لتكوين فرقة مستقلة ، تنافسان بها المسرح الكوميدى ، كل شئ أصبح فى هذا الزمن العجيب ممكنا .

وعندما حاولت إقناعه بوجهة نظرى ، قاطعنى بحدة :

لن تجد صعوبة فى تكوين الفرقة ، لديك معهد الخُرْس ، هناك الكومبارس بأعداد كبيرة ، مجرد إعلان صغير فى مجلة أو جريدة .

ولما أفهمته أن «البانتوميم» فن يحتاج إلي موهبة حقيقية ، وتدريب شاق ، راح يضحك ويضحك حتى أن مقدمة أسنانه الصفراء المتآكلة بانت ، وبدت واضحة مخيفة ، ثم بصق على الأرض ، وأشار بيده فى اتجاه باب مكتبه .

باختصار . تمكنت أنا و خطيبتى من تكوين فرقة متواضعة من الهواة ، صورتهم مرفقة مع هذه الرسالة ، لقد عانينا الكثير حتى وصلنا إلى درجة لابأس بها فى الأداء ، كُنا نجتمع كل ليلة فى بيت أحدنا ، وبعد انتهاء فترة التدريب ، نظل نتحاور، ونتجادل، ونتفاهم ، لعدة ساعات بالبانتوميم ، حتى

طعام العشاء . كنا نجهزه ، نتناوله ، نشرب الشاى ، نلعب الطاولة . دون كلمة واحدة ، لدرجة أن أحدنا تجاوز حد اللامعقول ، عندما راح يلقى علينا النكات ـ بنفس الطريقة ـ وكان البعض يكاد يفطس على روحه من الضحك ، ولكن دون صوت . قد يبدو الأمر غريباً ، صعباً ، أو مملاً ، لكنه بالنسبة لنا ممتع إلى حد يفوق الوصف . لا تسألنا لماذا اخترنا هذا النوع من التمثيل ؛ لأننا لن نسألك لماذا اخترت الكتابة للمسرح بالذات .

الخلاصة . لقد كوّنا الفرقة ، واستطعنا العثور على جراج سنحوله بجهودنا الذاتية إلى مسرح متواضع . كل ما نطلبه من سيادتك : مسرحية ، مسرحية واحدة ، كل كُتّاب المسرح رفضوا التعاون معنا ، لم يعد أمامنا سوى سيادتك ، مسرحية واحدة هادفة ، اكتبها كما لو كانت ناطقة ، واترك لنا مهمة توصيل تلك الكلمة بطريقتنا الخاصة للجمهور ، اكتبها بحرّية وتأكد أنك لن تندم ، كل العقبات والملاحظات سنناقشها معاً ونصل فيها إلى حل أثناء البروفات . لا تقطع سيادتك بالرد على طلبنا هذا الآن ، خُذ وقتك ، فكر ، ادرس الموضوع ثم قرر . العنوان وتليفون البقال « أسفل الرسالة ، قد لا تحصل سيادتك على عائد مجز ، لكن يكفيك أنك وقفت معنا ، ومنحتنا شرف المحاولة ، وتأكد أننا سنبذل أقصى ما فى وسعنا من جهد لننجح معاً ..»

ما إن انتهيت من رسالته ، حتى هب واقفاً ، شدَّ على يدى فى حرارة ، استدار ، ثم تحرك ناحية الباب المفتوح ، وخرج .

فتحت باب شرفتى المطلة على الشارع العمومى ، رأيتهم واقفين على الرصيف فى انتظاره ، وحين خرج من باب العمارة فرد ذراعيه لهم ؛ فدخلوا تحت جناحيه ، رفعوا وجوههم ناحيتى وابتسموا ، تحركوا ببطء وعيونهم معلقة بى ، ثم ما لبثت حركتهم أن ازدادت شيئاً فشيئاً ، حتى انخرطوا تماماً فى الزحام .

فى المساء .. حاولت أن أرتّب أوراق مسرحيتى الأخيرة لاستكمال الفصل الأخير ، كنت أشعر أن هناك خيطاً رفيعاً دراميا تفتقر إليه الأحداث ، ثلاثة فناجين قهوة مع سبع سجائر . ولم أستطع أن أفكّ

الحصـار المضروب حول البطل ، كان ذهنى مشتتاً ، وتحتوينى رغبة ملحّة أن النهاية يجب أن تفتح طاقة من نور أمـام البطل المحـاصـر بالمشـاكل والضـغـوط . لا إرادياً مـددت يدى فـى درج المكتب ، وأمـسكت برسـالتهم ، قرأتها كلمة كلمة ، وضـعت صـورتهم أمـامى ، تفحصـتـها وجـهاً وجـهاً . كانت الوجوه تحمل تعابير متباينة من الفرح والحزن ، الثقة والخوف ، الحب والحيرة ، الطموح والانكسار . وفى المنتصف ، كان وجه حامل الرسالة ، وقد احتوى كل تعابير الوجوه ممزوجة بابتسامة أسْيانة .

أغمضت عينَى . بدأت وجوهـهم تتضـخم وتقترب ، وتحـاصـرنى ، فتحت عينى . رأيتـهم مـا يزالون متحلقين حولى . تحركت ناحية الصالة . تحركوا أمامى ، استدرت . استداروا ، توجهت إلى غرفة النوم سبقونى ووقفوا أمام الباب الموصد ، استدرت ثانية . استداروا ، جلست أمام التليفزيون . رأيت وجوههم تطلّ من الشـاشـة ، وتردد رقم التليفـون ، ظلت أصـواتهم تعلو ، وتتداخل ، وتصـرخ . انتفـضت واقفاً ، وتوجـهت نـاحيـة التليفـون ؛ راحـوا يردّدون الرقم فى صـوت واحـد ، ، وبتناغم فـريد هذه المرة وتلاشى الصراخ . رفعت سماعة التليفون . تأملتهم . كانت ابتسامة مترددة قد تسللت إلى شفاههم . مع كل رقم كان إصبعى يحركه ، كانت ابتسـامتهم تزداد اتساعاً وإشراقاً ، فابتسمت لهم ..!



نبيه الصعيدى

قصتان

(الشرقية)



الطائرة الورقية

كانت البيوت مائلة للزرقة ، بفعل الضباب والمطر . كانت الشبابيك مائلة للزرقة بفعل الضباب والمطر. كانت الشوارع أشد سواداً من كل ما يمكن تصوره، حول ليل وشيك . عندما صنع الطائرة الورقية، أوشك الصباح على الحلول بين النوافذ المفتوحة الزرقاء ، والبيوت، والشوارع المعجونة بالتراب .. (..أخذ تراكم التراب فى تجاوز النوافذ. أغلقها من أغلق بينما بقيت على حالها : النوافذ التى ظل أهلها يحدقون فى مدى التراب الناصع البياض دون أن يروا شيئاً ـ وقد سد النوافذ عن آخرها ـ وسدت السيدة الشابة نافذتها وقد ألقت نظرتها الأخيرة على الطائرة الورقية . ملقاة هناك خلف أول البيوت) .

نط نطتين وهو يكر لفة الخيط الرفيعة الباهتة بين أصابعه وهو يجرى، وقد تعثر فيما بعد فى كومة الحشائش فى المنبسط . نهض وهو ينفض ثيابه القصيرة المترهلة . ظل يجرى وهو يجرجر قرص الورق الخفيف فى آخر الخيط الطويل، وقد تمزق عن آخره بفعل الحصى ، وجذور النباتات الجافة الصاعدة ـ فى الحقول .. هبت الريح ثم سكنت . ظل حائراً وقتما تهب الريح ثم تسكن . بكى بشدة، وقد ظل صدره يعلو ويهبط .. (.. من بين خشب النافذة، كانت السيدة العجوز ترقب الطائرة الورقية، تتعثر أمام آخر البيوت، هناك .. عندما أظهر لها تقلب الفصول أن ريحاً وشيكة فى تمام موضعها، هناك .. عند قمم الشجر الملفوف بالعتمة) .

عندمـا هبت الريـح بقوة .. تمزقت الطائرة الورقـيـة .. (شـاهدتهُ السـيـدة العـجـوز ليـلاً طفـلاً ناصـع البياض - وهو يعلو ويهبط ثم يهبط ويعلو، بقـوة، فى قلب السـمـاء الغائمـة، حتى جـاء الصـبـاح ـ طوت لفـة الخيط والطائرة الورقية، ومضت ترقب من خلف النافذة المغلقة) .

•

إلى الجانب الآخر

تراءت عفونة الشارع ـ من بعيد ـ ركض إلى الجانب الآخر جامعا ملابسه والشعور الهائل بالبراءة حول صدره الواسع الغزير : سعل بحدة ، وصدره يكاد ينخلع ـ أو لكأنه يطير فى دوامة التراب التى عبرت الآن إلى دكان مهمات العربات الكارو . جلس وسعى يسعل بحدة تحت وطأة البلوفر المهترىء وجسامة البرد ـ يسعل بحده ـ وخبط دماغه ، فى كفيه . وعلى الجانب الآخر من الشارع وقفت زوجته وولده الرضيع ، وقد حالت بينهما سيولة السيارات الفائرة : تسخن فى وقع ضربات محرك واحد يشملها جميعا : هكذا رأى هياكل سيارات جميلة يشملها محرك واحد : لاحظ واحدية كل شىء : فى المقهى عندما سعى أمس للمستشفى الأميرى ـ بائع الليمون وحيدا ـ الاندفاع المجنون لهياكل السيارات الملونه الموحية ـ وهذا ما لاحظه اليوم أيضا : اعبرى : نادى بجميع صوته ـ اعبرى .

وتلا طمت موجاتْ السيارات بهياكل ملونه جميلة وأناس يدخنون ويستريحون ، وليس هذا باطلا من وجهة نظره ، وفى عيونه اليتم الخالص ، : والدفء برغم ذلك .

قبض صدره وأخذ يلهث لهاثاً تاما متلاحقا . اعتمد على عمود النور .تعملق عسكرى المرور وصَفّرُ لم يتوقف سيل السيارات . جمع كتلة النور فى عينيه ويكاد يصاب بالدوار ، يركن بقوة على عمود النور . زحمت دوامة التراب .. واجهه السيارة بمشهد جليل متهادى ـ هذا شجعه أن يعبر الجانب الآخر للرصيف . انتصبت زوجته وهى تشمل الرضيع بوجه فسيح متسخ.. دفعته دفعا إليه - وتلقاها الزوج بلهفة : إننى أرتعد أرتعد - لاحظى ذلك أرجوك - وفى كل مرة يحاول العبور، تسبقه إلى جسامة رجليه ووزنهما بريق السيارات - ويعد واحدا، إذ تسمرت زوجته فى الفاترينة على مشهد قطعتى «التايير» تحت علامة السعر وهى تتلقاه بكل تصديق وبلا معقول - وهى ترد عينيها فى مسلكه مترنحا إلى الرصيف الآخر، والحصان فى دكان لوازم العربات الكارو.. بل وأناس بزينه، وأى زينه. صرخ:

يا عسكرى المرور، يقترب، يقترب أكثر. يا أخى، وهو يدخن بهدوء بين كومات السيارات المندفعة إلى لا اتجاه . وكلما حان وقوف السيارات حان إندفاعها جميعا. ما يفصل بين رصيف آخر سخونة الأسفلت وهو يلتمع بمجرد اللمس إذ يلعقه دفعا للنور فى حلقه و عينيه. ولاحت علامة المرور «مستشفى - مدارس» تعلق بها بقوة. ولولا أن جرفته دوامة التراب العابرة بلسعة وجهه وذراعيه لتعلق بها بكل قوة . صنع سعالا حادا. المنديل كان كبيرا بدرجة كبيرة، وملابسه تكاد تضيق أكثر إن وزنه يخف. إن زوره يحترق. إن زوجته بجانب الشارع الآخر. وهو فى النهاية : اندفاع كتلة السيارات بمحرك واحد - إنه يعرف ذلك بدرجة كبيرة - هل كان ميكانيكى السيارات بملابسه كلها المزيتة وبريق عينيه الائح إلى مكان بعينه : مسمار أو شربون المارش أو حتى صامولة عجلة القيادة، وهى مشروخة جيدا جدا فى قبضتيه الممسوكتين المرخيتين. صرخ بكل قوة : يا عسكرى ، المرور - أنت أيها المواطن الصعب - يا أخى أرجوك لا داعى للمزاح أو قف فامرأتى لا تمر وكذا رضيعى - أرجوك يجب أن نذهب للمستشفى - يا رب ماذا أوقعنى فى بقعة الأرض هذه .. و «المرورجى» يدخن بهدوء بين طيات سمعه وبصره كتلة السيارات العابرة تتلوى بفخر مدفوعه من أبوابها صناديق الحلو الفارغة صارخة بشهيات إلى أقصى درجة - انتبهت إليه الزوجة. ظل يسعل ووزنه يخف، ومع ذلك هل يستطيع المشى إلى حفرة التليفونات بعرض الأسفلت الشارع حيث توقف المرور بحزم. أعمل رجليه سيرا ببطء. صرخ إلى الجانب الآخر. صرخ إلى الزوجة أن تسير بموازاته وفعلت وهى لا تكاد تنفصل عن ڤاترينة التايير ذو القطعتين ... الله أكبر ... كان آذان الظهر - أوجعت قدماه .

جلس يستريح وجلست تستريح وأعطت الرضيع صدرها من الفانلة الحمراء، تحت فستان شحيح. يسعل فيكاد صدره ينخلع وتزوغ عيناه - يكاد لا يصدق -: انحسار النور - ويفتح فاه أكثر : ولا نفس، برغم تلاعب قمم الأشجار الطويلة على الجانبين بفعل الريح الصارخة . تمطر الدنيا أحجاما من الماء والحجارة.. كل حجم بحجمه. «انكشحت» مظلة محطة الأوتوبيس بفارق مترين وثلاثة إلى واحد يطل بعينه على مشهد السيارات الجميلة المتراكمة.. تمضى بقوة إلى بعيد. شهق وانطوى يجمع عظام صدره فجأة خلا الشارع من السيارات والماره. عبرت الزوجه بهدوء ودلال.. على وجهها بسمة عارضة - شهق، وفتح فاه بقوه فى أثر النسمة الهاربة.. زاغت عيناه. الهيئات انتقلت من عينيه إلى الخارج وهو يعتمد على حنفية الحريق.. والجميع يبصون بذهول .

محمد السيد عيد

محاولتان رائدتان للتجريب

من المهم أن نؤكد فى بداية هذه الدراسة أن الحركة الأدبية المصرية حركة واحدة ، فى العاصمة والأقاليم على حد سواء ، ووجود الأديب فى أحد الأقاليم لا يجعله أديباً من الدرجة الثانية ، ووجوده فى القاهرة لا يمنحه شهادة تفوق فى مجال الإبداع .

فى ضوء هذه النظرة سأتحدث عن محاولتين رائدتين من محاولات التجريب فى الأدب المصرى ، والعربي ، قام بها كاتبان من خارج العاصمة .. أما الكاتبان فهما :

- **محمد حافظ رجب**
- **ومحمود عوض عبد العال**

وأما الإقليم فهو : **الإسكندرية .**

وقد كانت تجربة الأول منصبة على القصة القصيرة ، أما تجربة الثانى فقد انصبت على الرواية . وسنرى هنا باكورة هذا التجريب التى حركت الثابت ، وأثرّت فى الآخرين ، لأن التقييم الكامل لأعمال هذين الكاتبين يحتاج لحديث أكثر تفصيلا .

(١)

قطعت القصة القصيرة شوطاً طويلا من النضج والتطوّر منذ كتب **محمود تيمور** قصته « **فى القطار** » ١٩١٧ ، حتى وصلت إلى **يوسف إدريس** . وتمكن **يوسف إدريس** من الوصول بهذا الفن إلى درجة رفيعة من التطور جعلته علامة فاصلة فى تاريخ القصة القصيرة.

كان **يوسف إدريس** كاتباً واقعياً من الطراز الأول ، وكانت لديه الرغبة الجامحة فى التجديد ، إلا أن شابا معاصراً له تمكن من سبقه فى دخول ساحة المغامرة بقصص كانت بالغة الغرابة فى حينها ، ولم يكن هذا الشاب سوى **محمد حافظ رجب** .

وللإنصاف فإن **حافظ رجب** قد جاء إلى القاهرة ، وقضى بها عدة سنوات ذاق خلالها المر والعلقم من نقاد كثيرين ، وكتاب لم يتمكنوا من فهم ما يكتب ، وآخرين استكثروا عليه السبق ، مما جعله يفر إلى الإسكندرية ، ويبقى بها بقاءً مستمرا حتى الآن .

وأولى مجموعات **حافظ رجب** التى أثارت اللغط هى « **الكرة ورأس الرجل** » لذا سنقف عندها باعتبارها عملا رائداً ، استهدف تجديد القصة القصيرة .

وأول جوانب التجديد فى هذه المجموعة يتعلق بالشخصيات .

الشخصيات فى هذه المجموعة ليست من البشر فقط، بل من الجماد أيضاً ، فالجماد هنا كائن حى ، له أحاسيسه ، ومشاعره ، وحركاته ، ولوازمه ، فهو فى « **مارش الحزن** » مثلا يتكلم ، ويحاور ، ويؤكد وجوده ، مقابل شك الإنسان فى نفسه :

« **قال الحذاء فى الطريق : ربما أنت لست موجوداً - هذا من حقك أن تشك فيه - ولكنى موجود ولا أشك فى ذلك** » .

وفى نفس القصة نرى عامود النور يبتسم ، ويقف صلباً أمام الإنسان المرتعش :

« **خليل يدور حول عامود النور ، الرياح تعصف حوله ، خليل ارتعش ، لكن العامود الزهر لم يرتعش . نظر خليل لعامود النور فابتسم له . أدرك السبب : تيار الكهرباء فى العامود يمدّه بالحرارة** » .

وفى قصة « **الأمطار تلهو** » يصبح للمزراب فم ، وتنبت له أسنان ، ويغضب إذا أثار أحد غضبه ، كما أن الأمطار تضحك وتبكى .

إن كل شىء فى قصص **حافظ رجب** يفقد جموده ، ويكتسب بعداً إنسانياً ، ويشارك فى الحدث . وهذا ما يميز نظرته للأشياء عن نظرة أصحاب اتجاه الرواية الجديدة من الفرنسيين ، الذين أعطوا الصدارة فى أعمالهم للأشياء بدلاً من الإنسان ، وجعلوا لها وجودها المستقل عنه .

وإذا تركنا الجماد إلى الشخصيات البشرية لوجدنا فيها سمة بالغة الغرابة ، هى : اكتساب الأعضاء البشرية لصفات غير منطقية . لذلك نرى البطل فى « **الكرة ورأس الرجل** » يخلع رأسه ويمشى بلا رأس فلا يموت. وفى قصة « **الثور الذى ذبح الرجل** » تنكسر بعض أجزاء الرأس ، ورغم هذا يمضى البطل دون هذه الأجزاء، ثم يذهب فى اليوم الثانى ليستردها . وفى القصة نفسها يدفع ركاب التروللى البطل الممسك بعامود فى السقف ، فيتحرك من مكانه ، ويترك يده معلقة وحدها، كما ينشطر الرأس نصفين دون نزف أو موت .

وفى « **حديث بائع مكسور القلب** » تنقلب الدنيا انقلاباً تاماً : يدوس عمال البناء على ضرس العقل فيكسرونه ، وتخترق الخيول عيون الرجال ، ويُدفن الجسد تحت الأنقاض ، فيمضى صاحبه لإحضار الجاروف وإنقاذ الجسد .

وهكذا تنقلب موازين الشخصيات التى تقوم بالدور الرئيسى فى تحقيق الأحداث .

ومن الأشياء غير التقليدية فى مجموعتنا هذه وجود سمة مشتركة بين إحدى الشخصيات وأى كائن آخر يجعل الشخصية تتحول إلى ذات الكائن الآخر ، ففى « **الكرة ورأس الرجل** » على سبيل المثال ، تتشابه الكرة والرأس فى صفة الاستدارة ، فتتحول الرأس إلى كرة . وفى قصة « **الثور الذى ذبح الرجل** » يشرب البطل دواءً مما يقدمونه للثيران ، قبل المباريات فى أسبانيا ، فيتحول إلى ثور .

وفى بعض الأحيان تتحول الشخصية عن ذاتها إلى ذات أخرى دون أن تشترك معها فى أى صفة ، كما نرى فى قصة « **الأب حانوت** » حيث يتحول الأب إلى حانوت، لأن الحانوت هو مصدر رزقه ، والشىء الوطيد الصلة به. وفى قصة « **بائع مكسور القلب** » يتحول البطل إلى عامود نور دون أى مبرر .

وفى بعض القصص قد تفقد الشخصيات وجودها رغم أنها موجودة ، ففى « **الكرة ورأس الرجل** » يعانى البطل المثقف الذى يعمل بالصحافة من ازدهار الكرة وتدهور الفكر ، ويذهب ذات مرة لمشاهدة إحدى المباريات، ويرى الحماس الشديد للكرة ، فيتحول رغم وجوده المادى إلى كائن غير موجود . ونفس الشىء يتكرر فى « **مارش الحزن** » وفى غيرها من القصص .

ويدفع الإحساس باللاوجود ـ عادةً ـ صاحبه إلى فعل حاسم ، ففى « **الكرة ورأس الرجل** » يدفع هذا الإحساس بطل القصة إلى النزول للملعب ، وإيقاف المباراة ، ومحاولة مواجهة الناس ، ثم يدفعه فى النهاية إلى خلع رأسه ، وتقديمها للاعبين ، بدلاً من الكرة ، لإثبات أن رأسه يمكن أن تكون ذات قيمة كالكرة أو أفضل .

وإمعاناً فى كسر المألوف لا يعطى **حافظ رجب** أبطاله أى أسماء ، بل يكتفى أحياناً بمجرد حرف يجعله دالاً على الشخصية ، مثل : « ع » ، « **نون** » ، « **ميم** ».. ويكتفى أحياناً بإحدى الجزئيات المرتبطة بالشخصية، مثل : الكاب ، الرتب العسكرية التى توضع على أكتاف الضباط .. وربما استخدم أحياناً اسم جماد للدلالة على إنسان كما يسمى الأب « **حانوت** » .

وهكذا نجد أن تناول الشخصيات عند **حافظ رجب** مختلف تماماً عن تناولها فى القصص التقليدية ، ويحق لنا أن نتساءل : ما هى مصادر التأثير التى جعلت كاتبنا يصوغ شخصياته على هذا النحو ؟

لابد من الاعتراف هنا بأن كتّاب العبث ، خاصة **يونسكو** ، كان لهم قدر من التأثير على كاتبنا ، فخروج الشخصيات الإنسانية على منطق الطبيعة يتكرر كثيراً فى مسرحيات مثل : **الامتثال ، والملك يموت ، والأستاذ ، وأميديه** ، وغيرها ، حيث نجد فتاة ذات شارب ، أو لها ثلاثة أنوف ، أو بلا رأس ، أو جثة تتمدد إلى ما لا نهاية . ومع أن بعض هذه الأعمال لم تكن قد ترجمت إلاّ أن المقدمات التى كتبت فى هذا الوقت أشارت لهذه السمات ، ولابد أن كاتبنا النهم قد قرأ عنها، وأثارت لديه الرغبة فى تقديم شىء جديد للقصة المصرية .

وكانت أعمال **فوكنر وكافكا** قد بدأت ترجمتها ، وحقق بعضها ذيوعاً كبيراً فى هذه الفترة ، وفيها سنجد بعض ما لجأ إليه كاتبنا مثل الإشارة إلى الشخصية بحرف واحد ، أو بإحدى صفاتها . لكن هذه المؤثرات فى رأيى لم تكن هى العامل الحاسم ، بل حسم الأمر كله :

خيال الكاتب الذى صهر الجزئيات المتباعدة وأضاف إليها ، ورغبته فى التجريب ، وموهبته المدهشة .

●

وإذا تركنا الحديث عن الشخصيات إلى الزمان والمكان لوجدنا فيهما محاولة جادة للتجريب ، وكسر المألوف ، وهذا أمر طبيعى ، لأن العمل الفنى وحدة واحدة ، ومكوناته المتفاعلة لابد أن تتأثر وتؤثر فى بعضها البعض .

ويتم التعامل مع الزمن فى قصصنا بثلاثة أشكال :

● **الشكل الأول :** شكل تقليدى ، متسلسل منطقياً فى « **الكرة ورأس الرجل** » و « **الأمطار تلهو** » حيث نجد الحدث يبدأ ويسير ثم ينتهى كما لو كنا فى قصة تقليدية .

● **الشكل الثانى :** يجمع بين التقليدية وكسر المألوف ، كما فى « **حديث بائع مكسور القلب** » حيث يمزج الكاتب بين العصر الحديث والعصر الرومانى فى أحد أجزاء القصة ، دون أن يجعل هذا المزج طابعاً عاماً. وكما فى « **الثور الذى ذبح الرجل** » حيث يمزج بين العصرين : الحاضر والماضى ، ويأتى بشخصيات من العصر التترى لتشارك فى الحدث .

● **الشكل الثالث :** شكل يخالف المألوف تماماً ، إذ يطبع الكاتب صورتين لمكان واحد ، فى زمنين مختلفين ، فوق بعضهما ، كما فى قصة « **جفّ البحر** » ، فالمكان هنا هو محطة الرمل ، أما الزمان فهو مرة العصر الرومانى ، وأخرى العصر الحالى ، لذلك نجد حكام روما وجنودها بسيوفهم وملابسهم التاريخية ، ومركباتهم التى تجرها الجياد ، والعبيد الذين يساقون للعمل فى السفن ، كما نجد عربات الترام ذات الدورين والجرائد والمجلات وجلود الساعات وأمواس الحلاقة ماركة جيليت .. وغيرها فى صورة أخرى مركبة فوق الصورة السابقة .

وإلي جوار هذا التجريب فى الزمان نجد تجريباً آخر فى المكان .

فى قصة « **الثور الذى ذبح الرجل** » تتداخل الآمكنة فى بعضها ، ولنقرأ هذه السطور حول بطل القصة :

« ... **قام متعباً يتحسس رأسه فوجد فى أعلاه قرنين بارزين ، فأدهشه الأمر ، وتبع القرنين البارزين حتى انتهيا به إلي ملعب واسع تحيط به مدرجات هائلة تغطيها آلاف الرءوس المتحمسة** »

ولو مضينا مع القصة أكثر لوجدنا معركة حقيقية بين البطل الذى تحوّل إلى ثور والميتادور ، يطعن فيها الميتادور بطلنا بالسيف ، فيصرخ البطل مستنجداً بالطبيب الذى هو فى مكان ثالث .

وفى قصة « **حديث بائع مكسور القلب** » يكتسب المكان شكلا جديداً غير منطقى ، فمحطة الرمل التى تدور فيها الأحداث تنتقل إلي رأس البطل ، وتترتب على ذلك أحداث ذات طابع فانتازى ، ولنر هذا معاً فى مطلع القصة :

« **محطة الرمل فى رأسى .. رأسى واسع .. لكن محطة الرمل لا تملؤه : هاوية عميقة محفورة حديثاً ، وعربات لها عجلات تحمل التراب ، ومعاول تحمل رجالاً يشقون بطن المحطة .**

مددت يدى وحككت جلدة رأسى فوقعت عربة ، وسقط فاعل يحمل قفة تراب فوق كتفيه ، فانحنيت لأساعده ، فدخلت من فتحة خلف رأسى عربة لورى ... إلخ »

هكذا يفقد المكان منطقه المألوف ، ويصبح مكانا قصصياً ذا طابع شديد الخصوصية ، وهذا مانراه فى أعمال أخرى مثل « **جولة ميم المملة** » حيث يصبح المكان شيئا معنويا ، أو بالتحديد يصبح « **المأزق** » هو المكان ، بغض النظر عن اعتبارات الواقع .

ويرتبط بالزمان والمكان عنصر هام من عناصر البناء القصصى ، وهو : الحدث ..والحدث فى مجموعتنا يتسم بالمبالغة فى التصوير على أسس لا منطقية ، ثم ترتيب النتائج الغريبة على هذا الحدث . ولعله من المناسب أن نقدم هنا مثالين سريعين على ذلك :

● فى قصة « **الكرة ورأس الرجل** » يخلع البطل رأسه ويقدمها للفريق ليكمل بها المباراة ، ثم يترتب على ذلك ما يقوله فى السطور التالية :

« ... لكن أحد اللاعبين صوّب رمية عنيفة أصابت مخى تماماً فتناثرت محتوياته ، ورأيت أوراق الكتب الكثيرة التى قرأتها تتطاير فى الهواء . صحت : أوقفوا المباراة .

اوقفوا المباراة .. أوراقى تطير فى الهواء .

وأسرعت أجمعها وأضعها فى جيبى »

● وفى قصة « **حديث بائع مكسور القلب** » يجلس الباعة الجائلون الذين أصابتهم كارثة حفر محطة الرمل ينظرون إلى مايجرى أمامهم ، فيصفهم **حافظ رجب** كالتالى :

« نظرت للباعة حولى ، وجدت عيونهم ملقاة فى التراب .. سألتهم :

- لماذا سقطت عيونكم ؟ ماذا حدث ؟

قالوا : التهمت المعاول عقولنا .

وداروا يبحثون عنها بين الأنقاض ، فضبطهم المهندس ، قال لهم :

- ماذا تفعلون ؟

- نبحث عن عقولنا

قال : احملوا هذه الأحجار واملئوا (كذا) اللوريات .. إنكم ستجدون فيها عقولكم .

ترك الباعة جرائدهم ومجلاتهم .. حملوا القفف .. داروا يبحثون عن عقولهم » .

إن هذين المثالين يقدمان لنا صورة واضحة لطبيعة الأحداث فى مجموعتنا ، وتؤكد أننا أمام أسلوب خاص فى القص .

ولا يكتمل الحديث عن مجموعة « **الكرة ورأس الرجل** » للكاتب السكندرى **محمد حافظ رجب** دون الوقوف عند اللغة ..

يعتمد كاتبنا فى لغته على الأسلوب غير المباشر ؛ لذا تكثر عنده الصور على اختلاف أنواعها ، ويلاحظ القارئ لأول وهلة ميله إلى تجسيد المعنويات . يقول فى قصته « **مارش الحزن** » عن الجنود الذين وقفوا لتحية جنازة زميلهم **خليل** بطل القصة :

« مدّوا أطول أصابعهم ، غرسوه فى قلب الخوف وقرءوا الفاتحة » .

ويصف الحزن فى نفس القصة بقوله : « **مرُّ الحزن** » وفى موضع آخر يجعل الظلمة الباردة تسرى فى العروق. أما فى « **جولة ميم المملة** » فإن المأزق ـ كما ذكرنا ـ يتجسد ليصبح مكاناً ، والحزن يتجسد ليصبح دماً .. وهكذا . وفى اعتقادى أن حافظ رجب أراد بهذا إعطاء القدرة للمعنويات لتشارك كشخصيات فاعلة فى الأحداث.

ويبدو أن كاتبنا مغرم **بالكناية** أكثر من غيرها ، فهى إحدى الوسائل التى يلجأ اليها للإيحاء بالغرابة وكسر المألوف ، ولونظرنا إلى كثير من الأفعال الغريبة ككناية عن معنى يريد الكاتب أن يوصله إلينا لانحلّت عقدة الكثير من الأجزاء التى تبدو غامضة لأول وهلة . وحسبنا أن نطبق هذه الفكرة على التصوير غير المنطقى لأجزاء الجسم البشرى الذى ذكرناه فى بداية هذه الدراسة ليتأكد لنا ذلك .

ولابد أن نشير أيضاً إلى الطابع الشاعرى للغة فى قصص المجموعة ، وأن نذكر الجمل القصيرة ، الخالية من الحشو ، وأن نهمس فى أذن كاتبنا بضرورة مراجعة المجموعة لغوياً عند إعادة الطبع : لأن ثمة هنات طفيفة ، ربما كان مرجعها الطباعة أو السهو .

●

لقد حرك **حافظ رجب** بقصصه عند صدورها الأشياء الساكنة فى حياتنا الأدبية ، وتلقى من الهجمات الشئ الكثير ، وتحمس له فى المقابل عدد غير قليل من المؤمنين بالتجريب . وحين ننظر الآن للخلف نجد أن هذا الكاتب فتح الباب لكثيرين من الراغبين فى الخروج على المألوف ، وأثّر فى عدد كبير من أبناء الأجيال اللاحقة ، بل والجيل السابق عليه أيضاً .

(٢)

المحاولة الثانية التى ستتناولها فى هذه الدراسة هى محاولة **محمود عوض عبد العال** لتقديم أول رواية « **تيار وعى** » فى الأدب العربى ، من خلال روايته « **سُكَّر مُرّ** » ..

ومن المهم أن نقدم لهذه الرواية بحديث سريع عن تيار الوعى وأشكال التكنيك التى تستخدم للتعبير عن الوعى .

إن كلمة الوعى تنصرف لدى الكثيرين إلى الجزء العاقل ، القادر على التمييز ، المتسم بالتنظيم والمنطقية ، إلا أن علماء النفس المعاصرين يرون أن الوعى أشبه بجبل ثلج فى محيط ، معظم هذا الجبل غائص تحت الماء، ولا يظهر منه إلا جزء يسير ، يظنه البعض هو كل الجبل.

إن الجزء الظاهر من جبل الثلج يساوى عند علماء النفس منطقة المنطق والتمييز والنظام ، أو (**منطقة الكلام**) أما الجزء الغائص فهو (**منطقة ما قبل الكلام**). وهكذا أصبح الوعى هو : « **منطقة الانتباه الذهنى التى تبتدىء من منطقة ما قبل الوعى وتمر بمستويات الذهن وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى فى الذهن وهو مستوى التفكير الذهنى والاتصال بالآخرين** »

ويمكن التعبير عن الوعى بهذا الشكل :

الوعـــــــــــــــــــى

مستوى ماقبل الكلام	مســـتـــوى الكـــــلام
أهم سماته	أهم سماته
● معتم	● مشرق
● منحط	● متسامٍ
● ليس له عـــلاقـــة بالتوصيل	● لـــه عـــلاقـــة بالتوصيل
● لا يخضع للسيطرة أو النظام	● يخضع للسيطرة والنظام

فى ضوء هذا يمكن القول بأن رواية **تيار الوعى** هى الرواية « **التى يحتوى مضمونها الجوهرى على وعى شخصية أو أكثر** » ، أو بمعنى أدق هى « **نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات** » .

ويمكن التفرقة على هذا الأساس بين رواية تيار الوعى والرواية السيكولوجية بالقول بأن « **رواية تيار الوعى تهتم بمنطقة ما قبل الكلام ، بينما الرواية السيكولوجية تهتم بمنطقة التعبير الذهنى** » .

ولعله أصبح واضحاً أن « **تيار الوعى** » ليس طريقة للقص ، لكنه مضمون له .. ويحق لنا أن نسأل أنفسنا : إذا كان تيار الوعى مضموناً فماذا عن التكنيك ؟

يقول **روبرت همفرى** فى كتابه « **تيار الوعى** » : « **لا يوجد تكنيك خاص لتيار الوعى ، وإنما يوجد بدلاً من ذلك عدة ألوان من التكنيك جد متباينة تستخدم لتقديم تيار الوعى** » .

ومن أهم هذه الألوان **المونولوج الداخلى** ، ويقصد به « **ذلك التكنيك المستخدم فى القصص بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية ، والعمليات النفسية لديها ، فى اللحظة التى توجد فيها هذه العمليات فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود** » .

و**المونولوج الداخلى** قد يأتى على لسان الشخصية مباشرة ، وحينئذ يسمى « **مونولوج داخلى مباشر** » وقد يأتى على لسان المؤلف الذى يفترض أنه واسع المعرفة ، فيسمى « **مونولوج داخلى غير مباشر** » وفى هذه الحالة يصبح أقرب إلى التوصيل ؛ لأن المؤلف يقوم بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة ، عن طريق التعليق والوصف .

ويخلط بعض الكتاب بين **المونولوج الداخلى وتيار الوعى** ، لكن ينبغى أن ندرك أن **المونولوج الداخلى** ليس سوى لون من ألوان التكنيك المستخدمة فى تيار الوعى .

ومن ألوان **التكنيك** أيضاً التى يلجأ إليها كاتب **تيار الوعى : الوصف « الشئ الوحيد غير العادى فى هذا الوصف هو موضوعه الذى هو بالطبع فى رواية « تيار الوعى » الوعى ، أو الحياة الذهنية للشخصيات »** .

ومن ألوان **التكنيك** : مناجاة النفس ، ويقصد بهذا المصطلح : « **تكنيك تقديم المحتوى الذهنى ، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ ، بدون حضور المؤلف ، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً** » وهذا التكنيك فيه قدر من التنظيم ، وطبقة الوعى التى يعبر عنها تكون عادة قريبة من السطح .

ومن ألوان **التكنيك** المستخدمة فى هذا النوع من الروايات : **الدراما المسرحية** ، ويرجع الفضل فى استخدامها داخل البناء الروائى لروايات تيار الوعى ، إلى الكاتب الإيرلندى **جيمس جويس** فى روايته **يوليسيس** ؛ حيث قدم ضمن روايته حلقة كاملة فى شكل منظر مسرحى ، فيه الشخصيات والحوار والإخراج التمثيلى وأوصاف الملابس ... إلخ .

ويرى **همفرى** أن توظيف الدراما المسرحية يهدف إلى « **التقديم الموضوعى للحياة الذهنية الصامتة للشخصيتين الأساسيتين ، وهما على تلك الحالة التى تجعل العمليات الذهنية لديهما أكثر اضطراباً وفيضاناً مما هى عليه عندهما عادة** » (٨) .

وتستخدم روايات **تيار الوعى** أيضاً **تكنيك السينما** ، من حيث المونتاج الزمانى والمكانى والقطع ».. إلخ . كما تلجأ للشعر إذا لزم الأمر . وتهتم اهتماماً خاصاً بعلامات الترقيم باعتبارها عنصراً بالغ الدلالة على فيضان تيار الوعى أحياناً ، وعلى الدقة والتنظيم والزمن أحياناً أخرى .

بقيت كلمة سريعة عن مصطلح « **التيار** » قبل أن نترك هذا الكلام النظرى إلى مجال التطبيق على رواية « **سكر مر** » للأديب السكندرى **محمود عوض عبدالعال** ..

التيار ككلمة تفيد الجريان الدائم وعدم التوقف ، ومن الناحية النفسية يتسم الفيضان بثلاث صفات ، هى: **الفيضان ، التركيب ، التحرك بحرية فى الزمن** . وهذا التحرك الحر فى الزمن هو الذى يلغى التسلسل فى الأحداث ، وبالتالى يلغى فكرة الحبكة والحل .

ويعتمد **التيار** على **التداعى الحر** ، ويستمد محتواه عن طريق شئ يوحى بشئ اخر ، من خلال تداعى الصفات المشتركة ، أو الصفات المتناقضة على نحو كلى أو جزئى ، حتى لو كان الاشتراك بمحض الإيحاء ..

هذه فكرة عامة عن تيار الوعى يمكننا بعدها أن نقرأ معاً الرواية الرائدة « **سكّرمُر** » .

●

فى روايتنا تيارا وعى كبيران يرتبطان بالشخصيتين الرئيسيّتين :

- **عصام**
- **إبراهيم زنوبيا**

وعصام طالب علوم سابق ، فشل فى دراسته ، وترك الكلية فى السنة الثالثة ، وتركتها معه زميلة لها نفس ظروفه (**ناهد**) ، واشتغلا معاً فى التجسس على

الجيش المصرى بعد النكسة . تحت رئاسة صحفى قديم فى القاهرة .

كان عصام يحلم بالحصول على مليون جنيه ، وحياة سعيدة مع من يحب ، لكن ضميره المعذَّب حرمه النوم ، وأصابه بالمرض ، وانتهى به شبه مجنون حتى رأى الصحفى القديم ضرورة التخلص منه .

أما **إبراهيم زنوبيا** فهو صاحب الشقة التى يسكن عصام إحدى غرفها ، وإبراهيم شاعر يبحث عن فرصة للنشر ، ويملأ أسماع أصدقائه بما يكتب ، وله اهتمام خاص بأفريقيا : ولأنه يجيد عدة لغات فإنه يعمل فى إحدى شركات الطيران ، وإلى جوار ذلك يقوم بالتدريس لبعض الأولاد ، وتنشأ علاقة حب غير ناضجة بين إحدى تلميذاته (ماجدة) وبينه ، لكنها لا تكلل بالنجاح .

ويحدث تحول كبير فى حياة **إبراهيم زنوبيا** حين يضحك عليه **عصام** ذات مرة ، ويخبره بأنه قرأ اسمه فى مقال نقدى بإحدى الصحف ، قال فيه صاحبه إنه شاعر موهوب : إذ تصبح مهمة حياته هى العثور على هذا المقال غير الموجود .

ويتضافر الحب الفاشل ، والبحث عن المقال الوهمى، وعدم النشر إلى إحساس عارم بالعبث والإحباط لدى صاحبنا ليشكل صورته الأخيرة .

وهذان التياران الكبيران لا يحتل كل منهما فصلاً معنوناً ، فالرواية جميعها حلقة واحدة متصلة ، وبالتالى فالتياران يتبادلان المواقع دون تنبيه أو سابق إنذار ، وعلى القارئ وحده أن يتبين من خلال السياق مع أى الشخصيات يتعامل .

وتتداخل مع هذين التيارين تيارات أخرى لشخصيات أخرى فى الرواية ، فتيار وعى ناهد يبرزفجأة فى أحد المواضع ليحتل أربع صفحات لكى يقدم لنا من قرب وجهة نظرها فيمن حولها ، وعذابها الناتج عن العمل مع شبكة للتجسس ، وحلمها بالمليون جنيه ، وأمنياتها الدفينة بموت أختها المشلولة التى تضايقها برائحة عرقها الشبيهة برائحة القبور .

ويتداخل أيضاً تيار آخر بعد ذلك بصفحات قليلة ، هو تيار وعى **محروسة** ؛ بنت البواب الجميلة ، الحافية ، التى ينام عصام على حكاياتها .. فبعد أن ينام عصام أثناء الحكاية تواصل البنت وحدها إخراج ما بداخلها :

« الأخلاق سر نقاء النوع وعصام نوع أصلى . مصرى مائة فى المائة . فتاة فى الطابق الرابع قالت : سكنها ملاك خجول علينا أن نجلّه ونحترمه . أبى دائماً يقول : لا يعلم الغيب إلا الله.. . يا حبيبى .. أصابتك عيون الناس فى العمارة ... يا حبيبى .. عليك الرحمة .. ربنا يحرسك .. أعوذ بالله من عيونهم ... أنمت يا سيدى .. يا حبيبى .. ملاك .. ملاك » .

بل إننا فى أحد أجزاء الرواية ، وبالتحديد فى الجزء الخاص بالحفر بحثاً عن قبر الإسكندر ، نجد تيار وعى لامرأة واقفة للفرجة مع المتفرجين :

« آه .. وتبحثون عن ميت قديم .. عن رجل واحد لا تنتظره زوجة ولا أبناء .

الشهرة والنقود . زوجى كان بحاراً يجوب البلاد ... غرق . يا مأساة أولادى .

مات . وا أسفاه . مات بيد صديق حقود ... إلخ » .

وتتكرر مثل هذه التداخلات مع تيارى الوعى الكبيرين عدة مرات ، مما يجعل القراءة الواعية ضرورة .

والزمن فى روايتنا له طبيعة خاصة ، فهناك زمن خارجى قصير للغاية ، يشرب فيه **إبراهيم زنوبيا** كوباً من الشاى .. وخلال هذا الزمن يتدفق الوعى ليستعيد التفاصيل التى تستغرق أعواماً طويلة .

وقد استخدم الكاتب **الزمن الخارجى** ليقوم بدور الفواصل بين تيارات الوعى التي تتعامل مع الزمن الداخلى ، فهو يتوقف من آن لآخر للحديث عن الوضع بين زنوبيا وكوب الشاى التي يحتسيها ، ثم لا يلبث أن يعود للداخل مرة أخرى .

والإشارة إلى **الزمن الداخلى** تتراوح من نصف سطر إلى سطرين ونصف على الأكثر ، ومن أمثلتها :

- **« لسعته سخونة الشاى .. فأعاد الكوب »**
- **« قاس بإصبعه الشاى المتبقى .. ورشف رشفتين سريعتين »**

وهذه العبارات تكتب ببنط طباعى مخالف لبقية أجزاء الرواية ، وهو ما يسميه **همفرى « بالمسائل الميكانيكية »** التى تلعب دوراً هاماً فى مثل هذه الروايات ، وتضم إلى جانب بنط الطباعة علامات الترقيم .

ويذكرنا الزمن القصير فى روايتنا بما فعله **چيمس چويس** فى **يوليسيس** ؛ إذ لا تستغرق هذه الرواية أكثر من أربع وعشرين ساعة **كزمن خارجى** ، بينما يحتل **الزمن الداخلى** مساحة بالغة الاتساع .

وما يقال عن **الزمان** يقال عن **المكان** ..

المكان الخارجى هنا واحد ، هو : مكتب شركة الطيران بمحطة الرمل الذى يتناول فيه **إبراهيم زنوبيا** كوب الشاى ، بينما الأماكن التى تتم الحركة فيها تمتد من **أبى قير** (محل السكن) إلى **الإسكندرية** ، إلى **القاهرة** ، إلى **اليونان** ..

ويذكرنا الالتزام الشديد **بوحدة المكان** فى هذه الرواية ، وكذا **وحدة الزمان** السابقة بالشروط الأرسطية للدراما .

وما دمنا تحدثنا عن الدراما فلابد أن نذكر أن روايات **تيار الوعى** ليست **درامية** ؛ وأعنى بالدراما هنا (الحدث ذو البداية والوسط والنهاية) فطبيعة الزمن غير المتسلسل ، وطبيعة تيار الوعى التى تقوم على الحركة السريعة من حدث إلى حدث لا تسمحان ببناء حدث تام نامٍ .

ورغم هذا فلابد من التأكيد على أن **محمود عوض عبدالعال** كان يكتب روايته الأولى وفى رأسه المفاهيم المستقرة للرواية التقليدية ، لذلك نستطيع أن نجد رغم التشظى فى جزئيات الحدث خيطاً متصلاً يتعلق بكل شخصية ، فعصام مثلاً نتعرف عليه من البداية ، بل ونتعرف على أعضاء أسرته ، ووالده المتشدد ، ودخوله كلية العلوم ... إلى أن نصل معه إلى ما يشبه الجنون ونسمع حكم الإعدام الصادر عليه . وقريب من هذا ما يحدث مع البطل الثانى : **إبراهيم زنوبيا** .

ثم نقف بعد هذا عند ألوان التكنيك ..

كــان **محمود عوض عبدالعال** حريصاً على التوصيل رغم أن **تيار الوعى** يسمح له بالتوغل فى مناطق لا علاقة لها به . ولذا اختار أسلوب مناجاة النفس ؛ لأن هذا الأسلوب يحقق له ميزتين فى وقت واحد، هما :

- **التعبير عن منطقة ما قبل الكلام**
- **افتراض وجود الجمهور المتلقى**

ولذا فإن روايته لم تكن مستحيلة الفهم ، بل يستطيع القارئ الجاد الصبور أن يفض أختامها ويتفاعل معها .

وقد انعكس هذا الأسلوب على **استخدام الضمائر** فى الرواية ، فضمير المتكلم هو الأساس لأن الأبطال هم الذين يعبرون عن أنفسهم مباشرة ، ثم يأتى بعد ذلك ضمير المخاطب والغائب طبقاً لمحور تدفق تيار الوعى .

ومن ألوان التكنيك أيضاً : المشاهد المسرحية ، وقد لجأ إليها الكاتب أكثر من مرة ، ومزجها بالحلم لكى يقدم صورة لوعي أحد بطليه الأساسيين ، أو إحدى شخصياته الهامة الأخرى ، كما فعل فى المشهد الخاص بالإسكندر وبطليموس الذى نكتشف فى النهاية أنه أحد أحلام اليقظة فى وعى ناهد .

ومن ألوان التكنيك فى روايتنا : **استخدام الشعر** ، إلا أنه شعر منثور ، كتبه الكاتب نفسه باعتباره إبداعاً لبطله **إبراهيم زنوبيا** الذى يقرض الشعر :

« **ليلتى طويلة بلا بداية ولا نهاية ، مثل عمر الناى القديم .**

سأسافر . لأننى شهيد .

وبقرة تموت ،

وكلب رخيص ،

وأفريقى يئن حزناً فى سوق مفتوح للجميع

... إلخ » .

وإذا تغاضينا عن الجانب العروضى لوجدنا أن القصيدة لا تعتمد على الفهم والتوصيل ، بل على التذوق والتواصل ، وقد أجاد الكاتب إذ بدأ بهذه القصيدة روايته ليصور بها بطله **إبراهيم زنوبيا** ، وما فى وعيه من لا منطقية ، وما يئن به من حزن .

وتتميز لغة **محمود** غالباً بالجملة القصيرة ، كما تشيع فى جوانب الرواية روح شاعرية ، وهذه فى الحقيقة سمة لدى كثيرين من قصاصى الإسكندرية . لكن مشكلة اللغة أنها لا تتنوع بتنوع الشخصيات ، بل تأتى واحدة ، سواء أكان المتكلم زنوبيا الشاعر المثقف ، أو محروسة بنت البواب التى لا تقرأ حرفاً واحداً . وأنها تحتاج لمراجعة نحوية دقيقة .

●

إن **محمد حافظ رجب ومحمود عوض عبدالعال** كاتبان من أحد أقاليم مصر ، رضيا بالعيش فى الإسكندرية ، لكنهما رغم هذا أضافا إضافات حقيقية للقصة المصرية والعربية ، وأصبحا مثلاً ودليلاً على أن الإبداع لا مكان له ، وأن النظر إلى الإقليمية باعتبارها أقل مرتبة من الإقامة فى العاصمة نظرة خاطئة لا أساس لها من الصحة .

أحمد عبد الرازق أبو العلا

واقع الإبداع الأدبى فى أقاليم مصر

(مقاربة أولية)

إن الحركة الأدبية فى أقاليم مصر لا يمكن التقليل من شأنها ، أو النظر إليها باعتبارها رافداً هامشياً للثقافة المصرية ، ولم يعد من الممكن التعامل معها بنظرة يغلب عليها طابع الاستعلاء الذى يؤكد فكرة تصنيف الأدباء على أساس جغرافى . فالقاهرة نفسها إقليم من أقاليم مصر ، والإقليمية ليست بدعة أو ضلالة ، القضية لم تعد كذلك بل أصبحت هى البحث عن إجابة عن تساؤلات هامة :

- ما هو شكل الإبداع الذى يوجد فى الأقاليم ؟! وما هى الرؤى الفكرية التى تحكم حركته ؛ وتحدد عناصر الابتكار التى يتميز بها ؟

- والإجابة على هذه التساؤلات لن تجىء بمعزل عن دراسة الظروف المحيطة بعملية الإبداع ذاتها ، أو ما يسمى **بالمناخ الإبداعى** ؛ فطالما يعيش الأديب ظروف الحياة فى وطنه ؛ وظروف الحياة فى إقليمه فإنه مُطالب بأن يقدم أدباً يعبر عن كل تلك الظروف معاً ؛ لأن التجربة الإنسانية تختلف من بيئة إلى بيئة أخرى ، إضافة إلى الرؤية الفنية الخاصة ، التى تحدد عناصر الابتكار والمغايرة . والإقليمية بهذا المعنى لم يُعد المقصود بها أن يكون الكاتب دمياطياً أو أسوانياً أو سوهاجياً لكن الإقليمية هى تعبير الكاتب عن بيئته ؛ لأن انفصاله عن هذه البيئة ؛ ورحيله إلى القاهرة يجعله يتيماً : وتصبح القاهرة . على حد تعبير الكاتب الراحل : **عبدالحكيم قاسم** ، هى (**أم اليتامى**) !!

- والأدب الإقليمى « هو الرافد الرئيسى الذى يقوم بتغذية الأدب بالواقع الثرى برقعته العريضة المتناقضة والمتفاعلة . فنحن نتذوق طعم الماء المالح فى عمل يكتبه

أديب يعيش فى مدينة ساحلية ، كما أننا لا نتوقع أن يكتب الأديب فى قرية عن أزمة الحياة المعاصرة كما يعيشها مواطن أو أديب فى العاصمة » [١] . يقول د . **عبدالحميد إبراهيم** : (إن التميز لابد منه ، والخصوصية مطلوبة ؛ وهو التحدى الحقيقى أمام أدباء الأقاليم . ودون هذا التحدى ، يفقد أدب الأقاليم خصوصيته ، ويصبح بلا معنى ، وهنا يُثار التساؤل فى صيغة أخرى ، لماذا لم يوجد بعد أدب إقليمى . يتميز بالخصوصية ويعكس عبقرية المكان ... قد تكون الأسباب كثيرة ، وقد تتمثل فى سيطرة النظام الأحادى ؛ وفى ضخامة صورة العاصمة ، أو فى موهبة الأديب التى لم تتدرب بعد على التنبه لجوهر المكان ، أو فى نظام التعليم الذى يعتمد على الكم دون التدرب على التقاط تفصيلات الكيف » [٢] .

وتأكيداً لهذا المعنى ، نجد كتابات بعض كتاب مصر فى الأقاليم تقدم رؤى فكرية وإبداعية تتميز بالخصوصية ، خصوصية المكان .. البيئة .. الشخوص مثل كتابات (**محسن يونس**) التى تعرض فيها لبيئة الصيادين من خلال مجموعته (**الأمثال فى الكلام تضئ**) . وكتابات (**جار النبى الحلو**) و (**قاسم مسعد عليوة**) . وكتابات (**مصطفى نصر**) خاصة فى روايته : الجهينى و (**سعيد بكر**) واهتمامه بعنصر المكان فى رواية (**وكالة الليمون**) وما قدمه (**محمد الراوى**) فى مجموعته (**الركض نحو الشمس**) وروايته (**عبر الليل نحو النهار**) من أدب يعبر عن الحرب فى مدن القناة والتهجير ؛ ويشاركه فى هذا الجانب (**محمد عبدالله عيسى**) فى رواياته : القبو/ الخروج / العطارين . و (**حجاج حسن أدول**) ومجموعته التى عبر فيها عن مجتمع النوبة (**ليالى المسك العتيقة**) . كل هذه الأعمال مجرد نماذج ندلل بها على أهمية استلهام البيئة وعناصرها خلال عملية الإبداع ؛ وكل هؤلاء الكُتّاب مازالوا يعيشون فى أقاليمهم ، لم يبرحوها [٣] أضف إلى هؤلاء الكتاب ، كُتاباً آخرين نزحوا إلى العاصمة ، لكنهم لايزالون يعبرون عن بيئتهم ، اتصالاً مع الإقليم الذى نشأوا فيه ، فقدموا عالماً يطرح تلك الخصوصية التى تحدثنا عنها . نذكر منهم على سبيل المثال لاالحصر : **محمد مستجاب** ومجموعته القصصية (**ديروط الشريف**) وروايته (**نعمان عبدالحافظ**) ؛ **وسليمان فياض** وروايته (**أصوات**)؛ **وعبدالحكيم قاسم** فى مجمل أعماله : وأعمال (**إدريس على / حسن نور / إبراهيم فهمى**) ومحاولة التعبير عن النوبة القديمة . الأول بروايته (**دنقلة**) والثانى بروايته (**بين السماء والنهر**) والثالث بمجموعته القصصية (**العشق أوله القرى**). وأيضاً (**يوسف أبو رية / سعيد الكفراوى**) فى بعض قصصهما .

الإقليمية بالمعنى الذى وضحناه ، وضربنا له أمثلة لا تقدم إشكالية كبرى تختلف من حولها الآراء ، ويشتد بسببها الشجار ، ولكن الأمر الذى يثير الخلاف هو مصطلح (**أدباء الأقاليم**) الذى روج له بعض الأكاديميين فيما تناولوه من إبداعات للأدباء الذين يقيمون فى الأقاليم . ومنهم على سبيل المثال - (**مصطفى هدارة** / الإسكندرية - **وعبدالرؤوف أبوالسعد** (دمياط) ، **وعبدالحميد إبراهيم** (المنيا)

ذلك المصطلح فرّق بين أدباء مصر جغرافياً ؛ وخلق نوعاً من الطبقية التى يرفضها الأدباء الذين يعيشون خارج العاصمة ؛ وحقيقة الأمر هى أن الأدباء الذين يعيشون فى الأقاليم هم الذين روجوا لهذا المفهوم ؛ بما طرحوه من مشكلات تتعلق بالنشر والفرص المتاحة ؛ وقولهم إن أدباء العاصمة يأخذون اللقمة من أفواههم ، وأنهم يعيشون على (**فراكة الماجور**) !! تلك المشكلات فى حقيقة الأمر كقميص عثمان يعلقون عليه كل أزماتهم الفكرية والإبداعية : وبدلاً من اهتمامهم بقضايا الإبداع ذاته وخلق المناخ الجيد لمواصلة الإبداع : نراهم يهتمون بقضايا - هى فى حقيقتها - هامشية . فالشاعر (**عزت الطيرى**) يقول فى رسالة أرسلها إلى المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقاليم (١٩٩٠) : « إن مشكلة النشر فى رأيى هى أهم المشاكل التى تواجه أديب الأقاليم ، وتقف عثرة فى طريق زحفه وتدفقه . ولأن القاهرة / العاصمة هى بؤرة الإشعاع ، ومصب الضوء وهى المانحة لجوازات المرور ؛ فإن بُعد أديب الأقاليم عنها يؤثر بشكل أو بآخر عليه وعلى نتاجاته ؛ فطريق المجلات والدوريات الأدبية والصفحات الثقافية فى الصحف اليومية يعتبر مغلقاً أو شبه مغلق أمام أدباء الأقاليم » (٤) .

والحركة النقدية بشكل عام ، لم تهتم كثيراً ، بحركة الإبداع داخل أقاليم مصر ، ولم تتم مسألة رصد الحركة بشكل موضوعى ، ويرجع هذا الأمر إلى عدم استطاعة النقد مواكبة كل الإصدارات على مستوى الوطن . إذن فالأمر يتعلق بأزمة النقد ذاتها ، بالإضافة إلى « غياب النقاد عن الساحة الأدبية فى الأقاليم ، والاكتفاء بالرصد الجزئى لما يُنشر فى القاهرة وافتقاد بعض الأدباء فى الأقاليم إلى عنصر التميز وعدم الالتحام ببيئتهم التحاماً فنياً واعياً مؤثراً ، والجرى وراء تقليد الأدباء الكبار » (٥) . بالإضافة إلى شيوع « النقد الصحافى ، وهو النقد الذى يعتمد على الإلمامات الوجيزة والعروض السريعة للعمل الأدبى فى الصحف وبعض المجلات الأدبية ، بالإضافة إلى عدم وجود دورية أدبية متخصصة لنقد الأعمال الإبداعية فى الأقاليم ، وعدم وجود سلسلة نقدية واحدة تواكب السلاسل الإبداعية المتعددة من شعر ، وقصة ، ومسرح ورواية » (٦) .

والخروج من هذا المأزق - فى اعتقادنا - يتطلب مشاركة الجامعات الإقليمية فى خلق الحركة النقدية الكفيلة بدفع العملية النقدية والمتابعة إلى الأمام ، بما ينعكس على الإبداع فى الإقليم ، ولكن الصورة الراهنة لعلاقة الجامعة بالإبداع والمبدعين فى الأقاليم ؛ صورة سلبية ؛ هذه السلبية تعود « إلى ميراث راسخ عند البعض يتصل حيناً بمفهوم الثقافة ، أو لغة الثقافة ، وحيناً يتصل بمفهوم الجامعة ذاتها وما يتطلبه اللقب الجامعى الانعزالى المترفع » (٧) .

وإذا كان أديب مصر فى الأقاليم يعانى من أزمة عدم مواكبة إبداعاته نقدياً ، وهو أمر يشترك فيه معه أديب العاصمة ؛ فإننا نراه محاصراً بأشياء لا يستطيع الفكاك منها إلا بالبحث عن وسائل جديدة يمارس بها الإبداع بشكل لا يعوق حركته ، نراه محاصراً بالمعوقات التى تواجهه من قبل أجهزة الثقافة ، خاصة المعوقات المادية ، بالإضافة إلى الموقف السلبى للجامعات الإقليمية من التيارات الفنية والثقافية التى تسود المجتمع . والدور

السلبى الذى تقوم به أجهزة الإعلام ، وعدم اهتمامها بالجانب الثقافى . فعلى سبيل المثال . نجد أن الإذاعات المحلية لا تقف بجانب الإبداع فى الأقاليم تؤازره وتسانده ، وتقوم بدورها التنويرى فى واقع يتطلب منها القيام بهذا الدور ، هذا الموقف السلبى ، يُضاف إلى الموقف السلبى الذى تقفه الجامعات الإقليمية ، فهناك أربع إذاعات محلية تغطى كل أقاليم مصر (إذاعة وسط الدلتا / الإسكندرية / وادى النيل / جنوب الصعيد) . وبنظرة سريعة سنكتشف علاقة هذه الإذاعات بالحركة الإبداعية والثقافية فى أقاليم مصر ، فالبرامج الأدبية التى تقدمها (إذاعة وسط الدلتا) مثلاً خلال أسبوع ، مدتها ثلاث ساعات وعشر دقائق ، والنص الأدبى أربعون دقيقة أسبوعيا . أى أن نسبة البرامج الأدبية للإرسال الأسبوعى الكلى ٦٪ ، ويمثل النص الأدبى للبرامج الثقافية ٢٪ من ٦٪ ؛ وفى (إذاعة الإسكندرية) وهى من أقدم الإذاعات المحلية (أنشئت عام ١٩٥٤) تقترب النسبة من هذا المعدل ، وتقل عن ذلك كثيراً فى إذاعة (وادى النيل) (٧) .

وأمام كل هذه المعوقات التى واجهت حركة الإبداع الأدبى فى الأقاليم ، كان لابد من البحث عن حلول إيجابية يستطيع بها الأدباء مجابهة الواقع ، انتصاراً للقيم الأدبية ، وانتصاراً للدور المنوط للحركة أن تقوم به، فظهرت هذه الحلول فى صور ووسائل عديدة ، نذكر منها على سبيل المثال :

١ - المؤتمرات الأدبية السنوية .

٢ - صحافة الماستر .

٣ - الجمعيات الأدبية المستقلة .

المؤتمرات الأدبية السنوية :

كان مؤتمر الأدباء الشبان الذى عُقد فى الزقازيق فى يولية ١٩٦٩م والذى نظمته منظمة الشباب الاشتراكى ، هو أول المؤتمرات الأدبية التى جاءت تلبية لحاجة الأدباء إلى خلق وحدة بينهم خاصة وأن البلاد كانت تعيش هزيمة ١٩٦٧ ، حتى النخاع ، الأمر الذى جعل هذا المؤتمر مطلباً ضرورياً ، وعلى الرغم من أن هذا المؤتمر لم يُسفر عن شىء سوى بعض التوصيات التى لم تنفذ منها توصية واحدة ، إلا أنه كان البداية التى بها اشتعلت الرغبة الدائمة فى تجمع الأدباء ، وإقامة ما يشبه التحالف السنوى الذى يُحدثه المؤتمر ، فجاء المؤتمر الأول للثقافة الجماهيرية والذى نظمته لجنة أدباء الأقاليم فى نقابة المعلمين فى الفترة من ٤ إلى ٧ أبريل ١٩٧٠م ، ثم بدأت بعد ذلك فكرة عقد مؤتمر للأدباء فى الأقاليم مع مطلع الثمانينيات ، أثناء رئاسة **د . سمير سرحان** لهيئة قصور الثقافة (الثقافة الجماهيرية سابقاً) وكان الهدف من المؤتمر هو خلق وحدة بين أدباء مصر فى الأقاليم ، خاصة بعد فترة الإهمال التى سادت فى السبعينيات . فجاء المؤتمر الأول بمدينة المنيا عام ١٩٨٤ برئاسة **شوقى ضيف وأحمد هيكل** ؛ والمؤتمر الثانى بالإسماعيلية عام ٨٦ برئاسة **عبدالقادر القط** ، والمؤتمر الثالث بالجيزة ١٩٨٧م برئاسة **شكرى عياد** ، والمؤتمر الرابع فى دمياط عام ٨٨ برئاسة الشاعر الراحل (**طاهر أبو فاشا**) : والمؤتمر الخامس فى أسوان عام ١٩٩٠م برئاسة **محمود على مكى** ، والمؤتمر السادس فى بورسعيد ١٩٩١ برئاسة **فؤاد زكريا** ؛ والمؤتمر السابع فى الإسماعيلية ١٩٩٢م برئاسة

على الراعى . وقد أسفرت هذه المؤتمرات عن المطالبة بالعديد من التوصيات التى تم تنفيذ بعضها ؛ بينما لم ينفذ البعض الآخر .

ومن التوصيات التى تم تنفيذها : دعم وزارة الثقافة للمجلات الأدبية ، وانتظام صدور مجلة (الثقافة الجديدة) بعد نقل تبعيتها إلى هيئة قصور الثقافة ، وشراء الهيئة العامة لقصور الثقافة لأعداد مناسبة من كتب ومطبوعات أدباء مصر فى الأقاليم . وإقامة مهرجانات أدبية للشعر والقصة ؛ بالإضافة إلى تشكيل مجالس إدارات نوادى الأدب بالانتخاب الحر ، وإصدار لائحة نوادى الأدب ، ومن النقاط التى اهتمت بها أنها حددت صفة الأديب البارز الذى له حق التعيين فى اللجنة المؤقتة التى تشرف على الإجراءات التنفيذية لانتخاب مجلس إدارة نادى الأدب ، والأديب البارز هو المبدع فى أى مجال من مجالات الأدب . وأن يكون قد نشر كتاباً ، أو له عشرة أعمال أدبية نشرت فى الصحف والمجلات . والترشيح لمجلس إدارة النادى وقف على الأعضاء العاملين فقط ؛ وبالنسبة للمؤتمر القومى العام سيكون الممثلون للمحافظة من بين الأعضاء العاملين فقط ؛ ومدة المجلس سنتان ، ويجرى إسقاط دورى لعضوية نصف الأعضاء المنتخبين كل عام . هذا بالإضافة إلى زيادة الاعتمادات المالية المخصصة لإدارة النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة ، وانتظام صدور إصداراتها [**كتاب أصوات نصف شهرى / كتابات نقدية / كتاب الشباب / كتاب الثقافة الجديدة**] بمعدل (٦٠) إصداراً فى السنة ، تستوعب إبداعات كتاب مصر فى الأقاليم .

ومن التوصيات القديمة التى تنتظر التنفيذ :

ـ الالتزام بالتنسيق بين البرامج الثقافية بالتليفزيون والإذاعة فى مجال تغطية الإبداع الأدبى فى أقاليم مصر، وإنشاء مجلة شعرية بصفة شهرية ، وتخصيص الدولة لجائزة تشجيعية لشعر العامية ، وتمثيل شعراء العامية من لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة ، وتعديل القانون الخاص بإشهار الجمعيات ؛ وإنشاء صندوق لرعاية الأدباء وأسرهم .

ومن الملاحظ أن أدباء مصر من الأقاليم قد استطاعوا من خلال تلك المؤتمرات انتزاع بعض الحق الذى حسبوه ضائعاً ، وانتظاراً لحقوق أخرى مازالت ضائعة . واستطاع بعضهم الحصول على جوائز الدولة التشجيعية ؛ وهو اعتراف رسمى ينفى الإقليمية بمفهوم العامل الجغرافى ؛ وتأكيداً على أهمية الإبداع الأدبى فى الأقاليم ، وأحقيته بأن يأخذ دوره فى الذيوع والانتشار ومن هؤلاء **نصار عبدالله ومحمود حنفى وعبدالمنعم السلاب وحجاج حسن أدول وفؤاد حجازى** .

صحافة الماستر :

لما كانت تلك الصحف الإقليمية ، لا تهتم بالإبداع الأدبى فى الأقاليم ، ولا تقدم خدمة ثقافية حقيقية للقارئ ، جاءت حركة النشر بالماستر ، تلبية لاحتياجات ضرورية ولأسباب موضوعية منها : أن المتغيرات المتلاحقة التى حدثت فى المجتمع المصرى منذ منتصف السبعينيات قد تركت آثارها على الأدباء عامة ، والأدباء الذين يعيشون فى الأقاليم خاصة ؛ وكشفت حالة التردى التى شعروا بها وعاشوا تحت نيرها ؛ « ولعل أكثر

المتغيرات خطورة على الثقافة الجماهيرية ، والتى ظهرت خلال النصف الثانى من السبعينيات هو زرع تلك الظلال من الشك بين بعض قصور الثقافة ومثقفى كل إقليم والتى وصلت إلى أن بعض تلك المواقع الثقافية كانت تعانى من هجر أدباء ومثقفى إقليمها لها .. وبالحتمية بعدت هذه البنايات بموظفيها عن نبض وإيقاع الحركة الأدبية والثقافية فى أقاليمها ؛ وحقيقة أن بعض هذه المواقع قاوم مقاومة بطولية ؛ لكن بعضها الآخر أيضاً هدأ واستكان وآثر حالة الهجر والصمت والسلامة » (١٠) .

- بالإضافة إلى إلغاء الرقابة على المطبوعات عام ١٩٧٦م ، واندلاع أحداث (يناير ١٩٧٧) وما تبع ذلك من خطوات تركت آثارها على حركة الإبداع الأدبى فى مصر بشكل عام ، وفى الأقاليم بشكل خاص (إغلاق مجلة **الكاتب / الطليعة**) . لكل هذه الأسباب جاءت حركة نشر الإبداع الأدبى بوسيلة الطباعة **بالماستر** ، ولقد « لعبت مطبوعات **الماستر** خلال مسيرتها عدة أدوار هامة إلى جانب التعبير عن الموقف غير الرسمى فيما يجرى من أحداث على أرض الوطن ، ومنها : تقديم العديد من الأدباء الجيدين . وتدعيم الأدباء الذين نشروا أعمالاً فى كتب ، وتدعيم الروابط بين أدباء مصر خاصة فى الأقاليم حيث كان أبناء كل محافظة يحرصون على نشر إبداع إخوانهم فى المحافظات الأخرى » (١١) .

وكانت البداية فى عام (١٩٧٧) حينما أصدر الكاتب (**فؤاد حجازى**) روايته : **سجناء لكل العصور**، يقول **فؤاد حجازى** « فوجئت بحديث **لنجيب محفوظ** - وقتها - فى الأخبار ، يثنى على الطريقة الجديدة فى الطباعة والتى ساعدت على حل أزمة النشر بالنسبة للأدباء الشبان » (١١) .

- وهذه الوسيلة وإن كانت محدودة الانتشار إلا أنها خففت شيئاً من الأزمة ، وانتشرت المجلات والنشرات الأدبية التى كانت تصدر بشكل غير دورى ، فى الإسكندرية والشرقية والسويس وأسيوط ودمياط وملوى وسوهاج وقنا . ومن أهم هذه المجلات :

فى الإسكندرية : **أقلام الصحوة / مجلة نادى القصة / الكلمة / مجلة فاروس الأدبية / النديم** . وفى الغربية : **مجلة الشرنقة / الرافعى** . وفى سوهاج **الأقلام** . وفى دمياط : (**رواد / عروس الشمال / الشارع / المسرح ٨٠** . وفى القليوبية (**الزهور**) : وفى المنصورة (**عروس النيل**) وفى السويس (**الكلمة الجديدة**) بالإضافة إلى صدور بعض المجلات فى القاهرة مثل (**مجلة مصرية**) . وكتابات **مصرية / مجلة آفاق ٧٩** وغيرها من المجلات (١٢) .

- ومن خلال استقراء الواقع الإبداعى فى أقاليم مصر ، فيما بعد ، نجد أن هذه الوسيلة قد استنفدت أغراضها ؛ لأن الكتاب الحقيقيين اتخذوا موقفاً من هذا الأسلوب فى النشر ؛ لأنهم أحسوا بأن ما قاموا به فى البداية أصبح بعد ذلك شيئاً مستهلكاً ومثيراً للرثاء ، وذلك لأن (الحابل) اختلط (بالنابل) ولم تعد المسألة بذات قيمة لأن من مر بأزمة عاطفية كتب كلاماً ظنه شعراً فلجأ إلى (**الماستر**) وأصدر ديواناً ! ومن وجد نفسه يكتب سطوراً عربية ظنّها قصة ؛ لجأ إلى (**الماستر**) وأصدر مجموعة قصصية !!

فكانت النتيجة ذلك الطفو السريع الذى لاحظناه فى الفترة الأخيرة ، لبعض الذين يظنون أنهم يكتبون أدباً يستحق النشر والقراءة ؛ مما أدى إلى تراكم تلك الكتابات التى لا تقدم شيئاً يخدم الحياة الثقافية والأدبية فى مصر ، وأصبح كم الهزيل أكثر بكثير من كم الجيد والجاد هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الطبع (**بالماستر**) قد ترتب عليه عدة نتائج على جانب كبير من الخطورة أهمها :

١ ـ إنه ليس هناك ضابط يتحكم فى تحديد مدى جودة العمل الأدبى وصلاحيته للنشر فنياً ، وأعنى بالضابط هنا ، ذلك الطرف الذى يحدد أن ما يكتبه الكاتب يُعد أدبا يستحق أن ينشر ، وبالتالى يستحق أن يقرأ ، وذلك الضابط ليس قيداً على حرية الكاتب الجاد .

٢ ـ تأثير الطبع (**بالماستر**) .. على اللغة العربية قواعد وأسلوباً ، فنجد فى معظم ما تقدمه مطبوعات الماستر أخطاء أسلوبية ، وذلك لغياب من يقوم بالمراجعة والتصحيح ، ولأن صاحب العمل هو الناشر والمراجع والموزع ، وهو كل شئ بعبارة أخرى ، إن كتاب (**الماستر**) يمكن أن يعمل على ظهوره فرد واحد ، فهو إذن جهد فرد واحد يتجاهل بقية الأطراف الأخرى التى ينبغى أن تشترك فى عملية إخراج الكتاب وطرحه فى السوق .

٣ ـ إن الناقد المتابع عندما يجد هذا الكم الردئ من الإبداعات فإنه يصاب بحالة من الغثيان ، وبالتالى يفقد تلك الرغبة التى تدفعه إلى النظر والمناقشة والحوار .

٤ ـ تأثير تلك الوسيلة على الحركة الإبداعية الجادة للكتاب الملتزمين . والذين تشغلهم قضية التميز والجدة قبل أن تشغلهم مسألة الانتشار ، فلم يعد الكاتب الذى يلجأ إلى (**الماستر**) بقادر على تجويد نفسه وتجويد إبداعاته ، والسبب فى ذلك تلك العجلة التى أصيب بها لوجود طريق النشر السهل والخالى من التعقيدات .. وهناك بديهية تقول : إنه ليس كل ما يكتبه الكاتب يُعد جيداً ، ولو اتفقنا على هذا ، فلنا أن نتفق كذلك .. على أن كل ما ينتجه الكاتب من إبداعات يُعد مرحلة من مراحل تطوره الإبداعى [١٣] .

الجمعيات الأدبية التى ظهرت فى الثمانينيات :

ـ فى إطار واقع مصر فى السبعينيات ، وما تركه من آثار على المثقفين وحركة الإبداع نرى الناقد (**إبراهيم فتحى**) يتساءل : ماذا لوكانت انتشرت فى الأقاليم جمعيات ثقافية ونوادٍ أدبية ، وأشكال من المجلات والنشرات الثقافية سواء هنا أو هناك ؟!

لقد كان هناك إصرار على ضرورة ظهورها خاضعة لجهة حكومية ، وكان أى شكل مستقل ينظر له بعداء شديد جداً ، كما لم يكن عند المثقفين الاستعداد لخوض معركة ثقافية من هذا النوع [١٤] .

ـ ولأن واقع السبعينيات حكمته ظروف مغايرة لتلك الظروف التى واكبت الواقع فى الثمانينيات ، ولوجود هامش ديمقراطى ساعد على ظهور بعض الجمعيات الأدبية المستقلة عن أجهزة الثقافة ، ولكنها تقع تحت إشراف وزارة الشئون الاجتماعية ومنها :

١ ـ جمعية أدباء وفنانى بورسعيد (بورسعيد) . ٢ ـ جمعية أدباء جنوب الصعيد (أسوان) . ٣ ـ جمعية ضفاف الأدبية (دمياط) .

ـ ولكل جمعية من هذه الجمعيات الأدبية مجلة أدبية تعبر عن أفرادها ، إبداعاً وفكراً ، ولكن هذه الجمعيات تعانى من نقص التحويل بالإضافة إلى عدم وجود مقر دائم . وفى بحث ميدانى قام به الأديب (**قاسم مسعد عليوة**) يهدف ـ من خلاله ـ إلى تحديد العلاقة بين الحرية ومشكلات التعبير الأدبى [١٥] توصل إلى عدة نتائج يهمنا منها ما يتعلق بحركة الإبداع والمبدعين فى الأقاليم منها :

١ ـ إن قصور وبيوت الثقافة التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة هى أكبر الأطر التنظيمية التى يمارس الأدباء نشاطهم من خلالها ، وإن درجة الرضا التى يشعر بها الأدباء الذين يمارسون نشاطهم من خلالها لا تتناسب وما يعولونه عليها ، وإن مرد عدم الرضا بالأساس يرجع إلى تدخل أجهزة الأمن ونقص التمويل وتدخل أجهزة الحكم المحلى وإدارة الموظفين للنشاط الأدبى .

٢ ـ إن الجمعيات الأدبية والفنية تحتل المكانة الثانية ، بين الأطر التنظيمية التى يمارس الأدباء نشاطهم من خلالها وإن من أهم معوقات مزاولة النشاط الأدبى خلال هذه الجمعيات يرجع إلى إشراف وزارة التأمينات والشئون الاجتماعية على أنشطتها .

٣ ـ إن نزوع الأدباء إلى ممارسة النشاط الأدبى بشكل فردى يرجع بالأساس إلى التحرر من التدخلات الرسمية ، ولأن هناك اعتقاداً بأن عملية التعبير الأدبى هى عملية فردية فى الأساس .

وبعد : فإن هذه مجرد مقاربة أولية لموضوع كبير ، يحتاج إلى أكثر من وقفة نرجو أن تتحقق .

هوامش :

(١) **محمد الراوى** ـ بانوراما الحركة الأدبية فى أقاليم مصر ـ مجلة المصباح ـ بيروت ـ ٦ مارس ١٩٨١م ـ السنة الأولى ـ العدد ٢٩ .

(٢) **وعبدالحميد إبراهيم** ـ الجامعات الإقليمية والرسالة التنويرية ـ بحث منشور ضمن بحوث المؤتمر السادس لأدباء مصر فى الأقاليم ـ بورسعيد ١٩٩١م .

(٣) محسن يونس مازال يعيش فى دمياط ، **وجار النبى الحلو** فى المحلة ، **وقاسم مسعد عليوة** فى بورسعيد ، **ومصطفى نصر وسعيد بكر وحجاج حسن** أدول فى الإسكندرية ، **ومحمد الراوى** فى السويس ، **ومحمد عبدالله عيسى** فى الإسماعيلية .

(٤) يمكن الرجوع إلى نص الرسالة المنشور كاملاً ، ضمن بحوث المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقاليم ـ أسوان ١٩٩٠م ، تحت عنوان (كلمات لابد منها) .

(٥) **د . صابر عبدالدايم** ـ مشكلة غياب النقد فى الأقاليم ـ البحث المنشور ضمن بحوث المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقاليم ـ أسوان ١٩٩٠م .

(٦) د . **مراد عبدالرحمن مبروك** ـ غياب النقد فى الأقاليم ـ البحث المنشور ضمن بحوث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ـ المؤتمر الخامس ـ أسوان ١٩٩٠م .

(٧) د . **محمد حسن عبدالله** ـ الجامعات الإقليمية ومواكبة الإبداع الأدبى فى الأقاليم ـ بحث منشور ضمن بحوث المؤتمر السادس لأدباء مصر فى الأقاليم ـ بورسعيد ١٩٩١م .

(٨) فيما يتعلق بهذه النسب ، اعتمدنا على ما جاء فى البحث الذى تقدم به (**صــلاح والى**) إلى المؤتمر الخامس لأدباء مصر فى الأقاليم ـ أسوان ١٩٩٠م تحت عنوان : الأدب ووسائل الاتصال الجماهيرى ، والمنشور ضمن بحوث المؤتمر .

(٩) **سيد عواد** ـ المؤتمر الأول لأدباء مصر فى الأقاليم (قراءة فى الفكرة .. الأعمال) مجلة الثقافة الجديدة ـ العدد الثامن ـ مايو ١٩٨٤ ـ ص ٧٥ .

(١٠) **محمد السيد عيد** ـ (مطبوعات الماستر ، صوت صارخ فى البرية) من بحوث المؤتمر الرابع لأدباء مصر فى الأقاليم ـ دمياط ١٩٨٨م .

(١١) **فؤاد حجازى** ـ أوراق أدبية ـ أدب الجماهير ـ المنصورة ـ ديسمبر ١٩٨٠ ـ ص٢٦ .

(١٢) للتعرف على طبيعة هذه المجلات ومحتواها ، انظر : كتاب (بانوراما الحركة الأدبية فى أقاليم مصر) **محمد الراوى** ـ مطبوعات الكلمة الجديدة ـ السويس العدد رقم ١١ ـ مايو ١٩٨٨١م ـ الصفحات من ٨ إلى ٢١ .

(١٣) انظر : (الثورة فى فنجان الماستر) ـ **أحمد عبدالرازق أبو العلا** ـ المساء ـ ٢٠ يناير ١٩٨٥م ـ العدد رقم ١٠١٣٦ ـ ص٥ .

(١٤) **إبراهيم فتحى** ـ حوار معه عن عزلة المثقفين ـ أجراه : **محسن ويفى** أدب الغد ـ كتاب غير دورى (ماستر) ـ الكتاب الثانى ـ فبراير ١٩٨٤م .

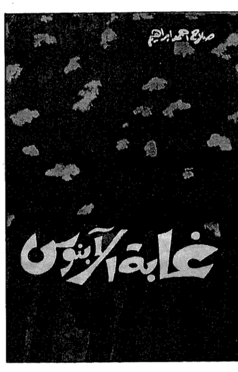
(١٥) **قاسم مسعد عليوة** ـ الحرية ومشكلات التعبير من خلال الأطر التنظيمية فى جمهورية مصر العربية . منشور ضمن بحوث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ـ أسوان ١٩٩٠م .



الشاعر صلاح أحمد إبراهيم
نهاية رحلة بلبل سودانى

● فى غرفة باردة بأحد مستشفيات باريس، وحوله تحلق نفر من أصحاب المعاطف البيضاء؛ مات **صلاح احمد إبراهيم** الثائر والكاتب والشاعر السودانى كبير النفس جميل الروح شفاف القلب، ويخيل إلى من أحب كتاباته وترنم باشعاره، أن جثمانه في تلك الغرفة الباردة قد أبى أن تطفئ برودة الغرفة جذوة ظلت مشتعلة لآخر نفس من أنفاس **صلاح أحمد إبراهيم**، الذى داعب الموت فى أشعاره وكتاباته حتى أنه قد «**تشهى المنية**» بعد رحيل رفيق صباه القاص السودانى « **على المك** » - قبله بشهور - وكأنه لا يرى معنى للبقاء إذا طار الأليف، وكان **صلاح احمد إبراهيم** - لمن عرفه ومن لم يعرفه - سلطان العاشقين للسودان، والسودان الذى أحبه **صلاح** سودان حقيقى محدد لا سودان رسمه الاستعمار أو تردى به الطغاة الذين تعاقبوا على حكمه. (ومنذ ولد **صلاح احمد إبراهيم** عام ١٩٣٣ وحتى أسلم الروح فى السابع عشر من مايو الماضى، كانت مسيرة حياته عراكاً فى ميادين الشعر والكتابة والعقائد السياسية من اجل هذا السودان الذى أراد ! ينضم وهو فى جامعة الخرطوم يدرس الآداب إلى الحزب الشيوعى السودانى، ثم يختلف مع زعيمه فيهاجمه فى ضراوة وعنف، لكنه يستقيل من عمله سفيراً لبلاده فى الجزائر عندما يقصف طاغية السودان « **جعفر نميرى** » رقبتى زعيم الحزب وزوج أخت صلاح ضمن ما قصف من رقاب !، يختار منفاه فى العاصمة الفرنسية ويتأبى على المعونة من أحد، وفى السكن البسيط يصر على أن يعيش من قلمه وموهبته، وكان مقاله الشهير فى مجلة «**اليوم السابع**» بعنوان «**جديرون بالاحترام**» الكوة التى راح يبث منها نوره الأدبى فى عقول القراء وأرواحهم، وعلى خلاف ما نرى عند الانسحاق والشعور بالاضطهاد . كان **صلاح احمد إبراهيم** يرى فى انتمائه وأصوله الزنجية مدعاة الفخر والجدارة، وكم كان وفياً لهذه الأصول فى المكان والزمان؛ إذ كانت اشعاره فى

«غابة الابنوس» ـ ديوانه الأول ـ ثم فى «غضبة الهيباباى» ـ ديوانه الثانى ـ لا تجود بها إلا موهبة أفريقية سودانية خالصة . لكنها واضحة التعاطف مع الإنسان البسيط فى أية بقعة من العالم، وكان صلاح احمد إبراهيم فى السياسة يوالى ويحب عندما يقتنع، ويخاصم فى ضراوة إذا لاح له أن من والى وأحب قد أساء او فرط ولعل هذا هو السر فى أنك لا تصادف اثنين من مواطني السودان، وقد اتفقا علي رأي واحد إزاء صلاح!،ولكن الرجل كان يملك شجاعته ونفسه في كل الأوقات . إذ كان مؤيداً عن اقتناع ومعارضاً عن اقتناع كذلك، ومذكرته المشهورة إلى الرئيس السودانى الحالى فى أحوال حكمه وممارساته فى السودان؛ هى الدليل الناصع على شجاعته؛ فهو مثقف مُهاب لا يهاب .



غلاف الكتاب

وقد تعذب صلاح احمد إبراهيم فى الغربة بالحنين إلى وطنه السودان الذى يحب، لكنه أبى أن يئوب إلى سودان موهوم . وها هو بعض شعره يصرخ بعذابات غربته وهو ينشد :

هل يوماً ذقت الجوع مع الغربة

والنوم على الأرض الرطبة

الأرض العارية الصلبة

تتوسد ثنى الساعد فى البرد الملعون

انّى طوفت تثير شكوك عيون

تتسمع همس القوم، ترى غمز النسوان

وبحد بنان

يتغور جرحك فى القلب المطعون

تتحمل لون إهاب ناب كالسُّبَّة

تتلوى فى جنبيك احاسيس الإنسان

وتصيح بقلب مختنق غصّان :

وأذلُّ الأسود فى الغربة

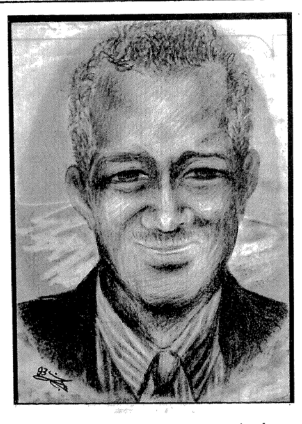
اسبوع مر واسبوعان

وانا جوعان

جوعانٌ ولا قلبٌ يأبَهْ

عطشانٌ وضَنوُا بالشربة

والنيل بعيد



الشاعر صلاح الدين إبراهيم
بريشة الفنان عمر جهان

النيل بعيد
الناس عليهم كل جديد
وانا وحدى
منكسرُ الخاطر يوم العيد
تستهزئ بى أنوار الزينة والضوضاء
تستهزئ بى أفكارى المضطربة
وانا وحدى
فى عزلةِ منبوذٍ هندى
اتمثل امى، إخوانى،
والتالى نصفَ الليل طوالَ القرآن

فى بلدى
فى بلد أُصَيْحابى النائى
الأعصم خلف البحر وخلف الصحراء
فى بلدى
حيث يُعَزُّ غريبُ الدارِ، يحَبُّ الضيف
ويخص باخر جرعةِ ماءٍ عزُّ الصيف
بعشا الأطفال

وظل صلاح أحمد إبراهيم لا يستطيع العودة إلى حيث يحن، حتى احتضنه تراب وطنه، وكأنه قد كتب على الشعراء أن يموتوا غرباء !!

سمير فريد

دفعة ٩٣ فى معهد السينما شاعران ومتمرد وإرهابى



المخرج هانى خليفة

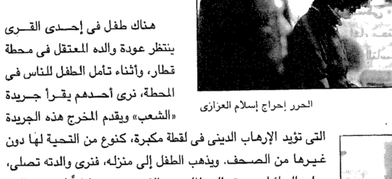
لو أن الرقابة وصلت إلى مشروعات التخرج فى معهد السينما أيضاً، لا يعود هناك أمل فى المستقبل. وقد وفرت إدارة المعهد برئاسة العميد د . **شوقى على محمد** كل الحرية للطلبة، وهذا ما يبدو بوضوح فى أفلام التخرج لعام ١٩٩٣ ؛ حتى أن هناك من بين هذه الأفلام ما يتعاطف مع تيار الإرهاب الدينى بوضوح، وهو فيلم **«ذلك الوجه .. تلك الأصوات»** . إخراج **حسام عبد الوهاب** .

فى إطار الصراع بين الدولة و تيارالإرهاب الدينى تصبح الكتابة عن أى فيلم يؤيد هذا التيار أو يتعاطف معه شائكة للغاية، فالناقد هنا إما أن يصمت، فيصبح مسانداً لذلك التيار بشكل غير مباشر، وإما أن يكتب، فتصبح كلماته بلاغاً إلى الشرطة على نحوٍ ما . ولكن الموقف لا يحتمل الصمت، وكاتب هذه السطور يفضل أن يختار الكتابة عن أن يقف موقف المتفرج، وينظف يديه من قذارة الواقع .



أسامة القفاش فى « الخرز »

الناقد يتوجه بعمله إلى القارئ، وللقارئ نقول : إن الحرية لا تكون لأعداء الحرية . وقد يقال هنا إن الكثير من المآسى ضد الحرية وقعت تحت هذا الشعار، ولكن البرنامج السياسى المعلن لجماعات الإرهاب الدينى واضح تماماً فى إهدار كل الحريات، بل ومنع الحوار تحت دعوى أنه لا حوار فى أوامر الله سبحانه وتعالى؛ ونحن معهم فى ذلك، ولكن المشكلة تتمثل فى أنهم يعطون أنفسهم الحق دون غيرهم فى تحديد هذه الأوامر، وفى تفسيرها، وفى تحديد من يكفر بها، بل وعقابه .



عربة السيدات - إخراج هانى خليفة

خريج معهد السينما الذى يتعاطف مع هذا التيار أو يؤيده يضع نفسه فى تناقض شديد . فهذا التيار يحرم السينما ويحرم كل الفنون الدرامية، وربما غير الدرامية أيضاً، وبالتالى يصبح من المنطقى أن نسأل لماذا اختار خريج معهد السينما هذا أن يدرس السينما، أم أنه درسها تحت شعار «**اعرف عدوك**» . ولا مجال لقراءات مختلفة لفيلم «**ذلك الوجه .. تلك الأصوات**»، فهو عمل ذو بعد واحد، ومحدد .



الحرر إخراج إسلام العزازى

هناك طفل فى إحدى القرى ينتظر عودة والده المعتقل فى محطة قطار، وأثناء تأمل الطفل للناس فى المحطة، نرى أحدهم يقرأ جريدة «الشعب» ويقدم المخرج هذه الجريدة التى تؤيد الإرهاب الدينى فى لقطة مكبرة، كنوع من التحية لها دون غيرها من الصحف. ويذهب الطفل إلى منزله، فنرى والدته تصلى، وعلى الحائط صورة والده الملتحى والذى يرتدى جلباباً أبيض وطاقية بيضاء (قال لى أحد أساتذة المعهد : **إن هذه الصورة للمخرج وإنه حلق لحيته فقط لحضور امتحان مناقشة الفيلم فى المعهد**) .



الغناء ... الحلم فى عربة السيدات

إزاء معاناة الطفل تقول له والدته : إن والده لن يعود، وفجأة تشتعل النار في القرية، ويسير فى شوارعها ملتحٍ آخر ذو جلباب أبيض يردد : **ألم أقل يا بلد إن الرب غاضب عليك** . و ينتهى الفيلم بهذا المنذر(كما أطلق عليه المخرج فى المناقشة) يواجه الأم

وطفلها فى مشهد بين الواقع والخيال، ثم الطفل وقد عاد إلى المحطة ولم يفقد الأمل فى عودة والده ذات يوم . ومن الغريب أن يقول المخرج شفوياً فى المناقشة : إن فيلمه مأخوذ عن عملين أدبيين أحدهما قصة للكاتب يوسف القعيد .

وبينما يتسطح الصراع الطبقى إلى درجة السذاجة، ويتسطح أسلوب الإخراج بالتالى، وبالضرورة فى فيلم «**شيكولاته**» إخراج **هانى عبد الستار** الذى يعبر عن حرمان صبى فقير يبيع علب المناديل الورقية فى إشارات المرور، وحلمه فى الحصول على قطعة شيكولاته مثل الصبى الذى يماثله في العمر، والذى يمسك بالشيكولاته فى سيارة مرسيدس، يطمح **عماد إرنست** فى «**مدن لامرئية**» .. **وإيهاب صالح** فى «**خطاف البحر**» فى التعبير عن رؤى خاصة ، ولكن بقدر كبير من التلعثم على مستوى الأسلوب ومستوى الحرفية معاً . أما«**الكا**» إخراج **ناجى عبد العزيز**، فهو أقل أفلام دفعة ١٩٩٣ قيمة، ولا يعدو مجموعة من الخزعبلات، ويفيض بالادعاء والركاكة على شتى المستويات .

يعكس فيلم «**جنوبى**» إخراج **ياسر مفضل**، والذى صور بأكمله فى أسوان قدرة على صنع الأفلام التقليدية، من خلال علاقة حب تنشأ بين الآثار الفرعونية بين سائحة أوربية أو أمريكية وشاب صعيدى يعمل فى صيد الأسماك . وتعبر **منال الصيفى** فى فيلم «**كانت لعبة**» وهى المخرجة الوحيدة فى الدفعة، عن هم حقيقى من هموم المرأة المصرية المسلمة من خلال قصة **سعيد الكفراوى** «**طهارة الملائكة**»، وهى مشكلة طهارة الإناث. ولكن الفيلم يمكن أن يقرأ على أنه يعالج مشكلة البكارة، وليس الطهارة، وذلك من خلال قلق العروس الشديد ليلة الزفاف، واستخدام العودة إلى الماضى فى هذه اللحظة لنراها وهى طفلة فى القرية تلعب مع الأولاد لعبة «عريس وعروسة»، وثورة والدها عليها عندما يراها مع الولد على شاطئ النيل . ورغم ذلك يظل للفيلم قيمة الصدق الفنى، والتعبير عن هموم حقيقية، وليس عن أفكار سطحية مثل فيلم «الكا» مثلاً .

ونصل إلى الأفلام الأربعة التي تتمتع بأسلوب خاص ومتميز ومتكامل، وحرفية عالية فى نفس الوقت . وهى نسبة عالية من بين أحد عشر فيلماً . أما **إسلام العزازى** فى «**الخرز**» فيحاول التعبير عن رواية **دستويفسكى** «**الأبله**»، أو بالأحرى جوهر هذه الرواية كما يراها، محتفظاً بالمكان الأصلى فى روسيا، والزمان فى القرن التاسع عشر بملابسه وتفاصيله المختلفة. إنها محاولة طموحة وناجحة؛ وتعكس إحساساً ناضجاً لدى الفنان بأنه يملك كل جمال العالم، ويكشف هذا الفيلم عن قدرة تمثيلية مفاجئة للناقد السكندرى **أسامة النقاش** .

●

الشاعران

الشاعر الأول **هانى خليفة** فى «**عربة السيدات**» . إنه إعلان ميلاد مخرج كبير قادر على إثراء السينما فى مصر، ومن يقدر على إثراء السينما فى بلاده، قادر على إثراء السينما فى العالم كله . استطاع **هانى خليفة** أن يحول الوقائع العادية في الحياة اليومية لصبى فى مطلع المراهقة إلى شعر سينمائى خالص من خلال التفاصيل الدقيقة التى اختارها، والتي تعكس فهماً عميقاً، وصدقاً

حميماً ومعرفة جيدة بتطور السينما الواقعية فى مصر والعالم .

إنه الصبى المصرى العادى ابن الطبقة الوسطى فى القاهرة الذى يعيش مع والديه ويذهب إلى المدرسة كل صباح فى المترو . ها هو يتطلع بكل الخوف إلى فتاة جميلة طالبة مثله تبدو له كالحلم البعيد المنال . وها هو يجلس فى عربة السيدات لمجرد أن يلامس جسده امرأة مجاورة . وعلى نحو جسور، ومرهف فى نفس الوقت يقدم **هانى خليفة** التجربة الجنسية الأولى لبطله حيث اشترك مع زميلين له فى معاشرة عاهرة أثناء سفر أسرة أحد الزميلين .

وفى مشهد بين الواقع والخيال؛ تأتى صباح اليوم التالى الفتاة وتجلس إلى جوار الصبى، وتسأله كم الساعة؟ هل شعر برجولته فشعرت هى بها فى الوقت نفسه؟ أم جسد له خياله فى غمرة هذا الشعور أنها تحدثت إليه؟ لا يهم . ويتحرك المترو فى طريقه بإصرار . إنه فيلم أنشودة فى تمجيد الحياة .

●

أبيقورى الجسد والروح

الشاعر الثانى **خالد عزت** فى «**أبيقورى الجسد والروح** » . إنه فيلم لا مثيل له فى كل السينما المصرية داخل معهد السينما و خارجه . هنا يؤمن المخرج بأن السينما إبداع ذاتى خالص، وبأن لغة السينما لغة حرة مفتوحة، أو كما قال **ميخائيل رومان** يوماً : **إنها لغة تحت التكوين بصفة دائمة** .. لا يعنى **خالد عزت** بالواقع الاجتماعى، وإنما يعنى بحياة الجسد والروح، والعلاقة بينهما . وربما يعكس فيلمه أكثر من أى فيلم مصرى آخر الكبت الشديد الذى يعانى منه السينمائى المصرى، والسينمائى العربى بصفة عامة، فى تصوير «الجسد العارى» .

فيلم **خالد عزت** يستخدم مجموعة من تماثيل ولوحات العُرى الخالدة فى تاريخ الإنسانية **لمايكل أنجلو ورودان ورينوار ورمبرانت** وغيرهم، وعلى شريط الصوت يختار من **موتسارت وباخ** مقاطع من تحف الموسيقى الروحية ومن خلال تأملاته عبر نص يُقرأ، مثل **ستراوب وكلوجه** في أروع أعمالهما ، ينفى التناقض الذى يبدو للوهلة الأولى بين الصور العارية والموسيقى الروحية مستخدماً حركة الكاميرا فى الدخول والخروج من الصور، والاقتراب والابتعاد عنها، ومستخدماً المزج المتلاحق من زوايا مختلفة تجعل تمثال **رودان** الأشهر «**القبلة**» والذى يبدأ الفيلم به وينتهى، ويتحرك على الشاشة أمام المتفرج، وقد بعثت فيه حياة داخلية من نوع خاص .

●

المتمرد

أما فى «**وادى الملح**» إخراج **خالد الصاوى**، فنحن أمام مخرج متمرد على كل الأساليب السائدة، بل وعلى كل مفاهيم السينما الثابتة مثل مفهوم الوحدة والاتساق كأساس للأسلوب .

الفيلم تراجيديا تقول : إن الأوضاع فى الريف كما هى منذ أيام الفراعنة : فقر وبؤس واستغلال وكوميديا

من حيث إنه «**پارودى**» عن شكاوى الفلاح الفصيح، بل عن فيلم **شادى عبد السلام** عن البردية المشهورة .. وهو فيلم سينما عن السينما؛ حيث نرى العمل وهو يصور الفيلم القديم الذى يدور في العصور الفرعونية، والفيلم الجديد الذى تدور أحداثه فى الزمن المعاصر. كما أنه فيلم موسيقى يستخدم أغانى الحاضر على مشاهد الماضى وينتهى بأغنية **على الحجار** « **يا طالع الشجرة** » كاملة من أولها إلى آخرها، وهى من أكثر الأغانى تفاؤلاً بالمستقبل .

إنه ليس مزجاً لعدة أساليب، وإنما أسلوب جديد يستفيد من كل الأساليب . ومن الخطأ اعتبار «**الپارودى**» عن تحفة **شادى عبد السلام** الكلاسيكية استهانة من المخرج بعمل فنان السينما الكبير، وإنما مقابلة أو معارضة كما فى الشعر العربى القديم . ومن الناحية «العملية» لا يمكن القول بأن حالة الفلاح المصرى كما هى منذ أيام الفراعنة ، ولكن ليس بالعلم وحده يتقدم الإنسان، بل وربما بالتمرد فقط يتقدم الفن . من حق **خالد الصاوى** أن ينظر إلى الماضى فى غضب، وأن يصرخ، وأن يحطم كل المفاهيم والأساليب فهذا فى ذاته مفهوم وأسلوب ، وبارك الله الخروج عن المألوف !



متابعات

أمير سلامة

مسرح الأقاليم فى مصر

يصنف مسرح الأقاليم، بشكل عام، ضمن عروض الهواة، مع أن بعض الذين يشاركون في عروضه محترفون بينهم مخرجون ومصممو مناظر، وتشرف وزارة الثقافة ممثلة فى الهيئة العامة لقصور الثقافة تشرف على مسرح الأقاليم إدارياً وتخصص ميزانية سنوية لنشاطه .

والبنية الرئيسية التى تتشكل منها فرق الأقاليم المسرحية تتشكل من ممثلين غالبيتهم ، إن لم يكن جميعهم ، هواة . فمسرح الأقاليم إذن مسرح هواة ، له طبيعة خاصة ، هو بعبارة أخرى مسرح هواة، تدعمه الدولة، وهذا الدعم يعتبر ضئيلاً بالنسبة لحجم النشاط المسرحى ، الذى تقوم به هذه الفرق المسرحية فهو لا يتعدى كثيراً مبلغ ٦٠٠ر٠٠٠ جنيه خصصت له على مدى السنوات العشر الماضية . وهذا الدعم موجه إلى ٧٥ فرقة إقليمية ، و٥٠ فرقة نادى مسرح ، بالإضافة إلى الفرقة المركزية بشعبتيها السامر والتجارب .

وعندما تقرر، منذ عام ١٩٩١، تطبيق لائحة أجور جديدة تتمشى مع مقتضيات الحال ، وارتفعت بموجبها مكافآت الكتاب والفنانين العاملين فى مجال مسرح الأقاليم وحوافزهم، جاء ذلك ، ليس بزيادة الدعم المالى المخصص له ، وإنما على حساب عدد الفرق المشاركة إذ تم تصفية بعضها ، لينخفض هذا العدد من مائة فرقة مسرحية وفق احصاء عام ٩٠ إلى العدد الحالى وفق إحصاء ٩٣ وشملت التصفية عدداً من بعض الفرق المتميزة لسوء الحظ .

وتنقسم فرق الاقاليم حاليا إلى فئات ثلاث .

(أ) فرق بيوت الثقافة :

وعددها حاليا ٣٥ فرقة فى المدن الصغيرة وبعض القرى الكبيرة، والميزانية المخصصة لكل فرقة منها هى ٥٠٠٠ جنيه ، تنفق

جميعاً لإنتاج عرض واحد ، أو مايسمى (شريحة) إذ لا تنتج فرق الأقاليم حالياً سوى عرض واحد سنوياً ، بما فيها الفرق الكبيرة (القصور ، والقومية) .

(ب) فرق القصور :

وعددها الحالى ٥٣ فرقة فى بعض عواصم المحافظات والمدن الكبيرة، وبعض الأحياء فى المدن الكبيرة (القاهرة والإسكندرية) والميزانية المخصصة للشريحة الواحدة بها هى ١٠,٠٠٠ جنيه .

(جـ) الفرق القومية :

وعددها الحالى ١٧ فرقة، فى بعض عواصم المحافظات، وقد أنشئت حديثاً فى بداية الثمانينيات، وحين تولى د . **سمير سرحان** مسئولية الإشراف على جهاز الثقافة الجماهيرية، وكان الهدف منها هو إنشاء كيانات مسرحية ثابتة، أو فرق مستقرة، على غرار فريق المسرح القومى، فى كل عاصمة إقليم . ولكن هذا الهدف لم يتحقق حتى الآن، لظروف إدارية ومالية، لا سبيل إلى الخوض فيها، وبالتالى فإنها لا تتميز عن باقى الأقاليم إلا بزيادة قيمة الشريحة المالية المخصصة لها والتى تتراوح ما بين ١٢,٠٠٠ إلى ١٦,٠٠٠ جنيه وغالباً، ما تستقر عند الرقم الأخير . فالفرق القومية إذن بوضعها الحالى لا تتعدى أن تكون فرق قصور تم تصعيدها لتحصل على ميزانية أكبر.

والفروق بين الفئات الثلاث هى فروق مالية أكثر منها فروقاً فنية . وفى أحيان كثيرة نلتقى بعروض دون المستوى فى الفرق القومية، وعروض ذات مستوى فنى متميز فى فرق البيوت . وفى العام الماضى (٩٢) شاهدتُ عرضاً لفرقة أسوان القومية من إخراج **حسنى بشارة** لمسرحية **توفيق الحكيم** **(الورطة)**، يقل مستواه عن الحد المطلوب توفره فى فرق البيوت، ويقترب ربما من مستوى العروض المدرسية . وفى عام ١٩٩٠ أقيمت مسابقة بين العروض التى تم تصعيدها من الفئات الثلاث، وفازت فيها فرقة **بيت سماد طلخا** بعرضها **(الزير سالم)** ، من إخراج **أحمد عبد الجليل**، بجائزة أحسن عرض متخطية بذلك العرضين المنافسين لفرق القصور والفرق القومية معاً .

ولا يعنى هذا بالطبع انه كلما قلت الشريحة المالية تزايد المستوى الفنى للعرض فعرض فرقة بيت سماد طلخا **(الزير سالم)** قد يكون نموذجاً فنياً، يشير إلى أن العملية الإبداعية فى المسرح قد تتحقق بأبسط التكاليف، ولكنه لا ينسحب بالضرورة على واقع الحال بأكمله فى فرق البيوت الأخرى، التى نعرف من خبرتنا بالمسرح الإقليمى سوء الحال الذى تبلغه بعض عروضها ، من جراء انخفاض الميزانية، التى لا تشجع، بعض المخرجين المتميزين على العمل بها، فضلاً عن أن هذه الميزانية لا تتيح انتشاراً رأسياً كافياً للعرض، وأقصد به الانتشار داخل الموقع، إذ لا تتعدى الليالى المسرحية لعرض فرقة البيت عن خمس ليالٍ.

وبالتالى فإن توزيع الميزانية على هذا النحو بين الفئات الثلاث يصيب فرق البيوت بالغبن الشديد، وهى الفرق المنوط بها القيام بالدور الأكبر، لنشر رسالة المسرح الإقليمى بين جماهير شعبنا من البسطاء والفلاحين فى القرى، والمدن الصغيرة .

وفى الجانب الآخر ، فإن تعاظم الميزانية نسبياً على جانب الفرق

القومية، لا ينتج بالضرورة إبداعاً راقياً، بل إنه قد يشكل أحياناً عبئاً على العرض نفسه، فيجعل المخرجين يميلون إلى إقامة عروض ضخمة، من حيث تعاظم عدد المشاركين فيها، من ممثلين وراقصين ومغنيين فضلاً عن الإسراف فى استخدام الكتل الخشبية فى ديكوراتهم، مما يشل قدرة العرض على الحركة .

والرأى عندى هو التقريب - قدر الإمكان - بين الميزانيات المخصصة للفئات الثلاث، بل إننى أرى ما هو أبعد من ذلك، بالنسبة للفرق القومية، فإما أن نسعى، وعلى الفور نحو إقامة كيانات ثابتة، لها بكل إقليم، كما كان مقرراً من قبل، وإما أن نلغيها تماماً، فى حالة عدم إمكان تحقيق ذلك الهدف، وتحويلها إلى فرق قصور، أى أن تخصص لكل منها ذات الميزانية التى تخصص لفرقة القصر .

أما نوادى المسرح، والفرقة المركزية، فيخصص للنادى الواحد شريحة مالية قدرها ألف جنيه، منها ٢٥٠ جنيه للمحاضرات، والندوات، والباقى لإنتاج عرض مسرحى يغطى فقط تكاليف الخامات، فى حين لا يتقاضى فيه المخرج أو الممثلون أية مكافآت أو حوافز. ولا تخضع العروض التى تقدمها النوادى لتقييم لجان القراءة، فهناك حرية كاملة للإبداع بكل ما به من مميزات وأخطاء، وقد أفلحت هذه التجربة فى تقديم مهرجانين متميزين لعروض نوادى المسرح، فى العامين الحالى والسابق، فى الإسماعيلية، أشاد بهما الكثير من النقاد ، وأما الفرقة المركزية فتخصص لشعبتيها: السامر، والتجارب، ميزانية تربو على المائة ألف جنيه، ولكن المشكلة أنها تفتقد حالياً دار عرض مناسبة بالعاصمة، كما أن المحافظات لا ترحب كثيراً باستضافة عروضها، وتحتاج، لتقف حالياً على قدميها، إلى توفير دار عرض بعد هدم مسرح السامر لتجديده مع إعادة النظر فى هيكلها الإدارى والفنى .

ويمثل تحريك العروض المسرحية المعضلة الكبرى فى المسرح الإقليمى، فتحريك العروض المسرحية، لكى تصل إلى أكبر عدد ممكن من جماهير الشعب فى الأقاليم، هو من صميم رسالة مسرح الأقاليم، وهويته باعتباره، أساساً، مسرح هواة، يختلف جوهرياً عن المسرح المحترف، الذى يجذب إليه جمهور المشاهدين عن طريق تشغيل النجوم، وإقامة الدعاية المناسبة، في حين أن الأول تقوم رسالته على الذهاب للجماهير فى القرى، والنجوع، والساحات الشعبية، والأندية، والمصانع، وهذا يفرض على المسرح الإقليمى صيغة مناسبة للعرض المسرحى، بحيث يكون قادراً على التحرك بأبسط التكاليف، بل وتوفير هذه التكاليف فى الوقت نفسه .

والصيغة المثالية لتحقيق الانتشار المسرحى الفعال فى مسارح الأقاليم تتمثل فى هذه المعادلة الجوهرية :

نص مسرحى جيد ملائم + عرض قابل للتحرك = انتشار مسرحى فعال.

أما من حيث التكاليف، فلا توجد لدى جهاز الهيئة العامة لقصور الثقافة حالياً أية خطة، أو تصوّر، لتوفير الإمكانيات اللازمة، لتحريك العروض المسرحية، مع أن هناك قدراً مخصصاً فى ميزانيات الفرق (القومية والقصور) لليالى عرض، خارج الموقع، ولا يوجد أى

ضمان لتحقيقها . فجهاز النقل المركزى للهيئة، ووسائل النقل البسيطة فى المديريات، أعجز من أن تقوم بهذه المهمة (وإن كانت تقوم بها فى المهرجانات الكبرى)، كما لايوجد أى مخصص فى ميزانيات الفرق لتحقيق هذا التحريك . ويتم التحريك أحياناً بمبادرات فردية، من قبل مديرى المديريات، أو مديرى الفرق أنفسهم، كما أن هذا التحريك، إذا توفرت له الإمكانيات، قد لايتم بسبب عدم ترحيب المواقع الأخرى بالعروض المطلوب استضافتها، وبالتالى فلابد أن تقوم الأجهزة المختصة بالهيئة العامة لقصور الثقافة، بدراسة هذا الموضوع الحيوى والهام، لنشر رسالة المسرح الإقليمى الثقافية ووضع الخطة المناسبة، لتحقيقه .

ولا يمثل النص المسرحى معضلة كبرى فى المسرح الإقليمى، وهو متاح فى مصادر عديدة، تتمثل فى نصوص الريبورتوار المصرى والعربى، بدءاً من : **مارون نقاش، ويعقوب صنوع**، وإلى وقتنا الحاضر، ومن نصوص المسرح العالمى إلي جانب نصوص المؤلفين الجدد . وتتمثل المشكلة فى اختيار النص الملائم، ليس فقط حسب طبيعة جمهور الموقع وإنما أيضاً وفق أعضاء الفريق نفسه . ويكاد المسرح الإقليمى أن يكون القطاع المسرحى الوحيد القادر فى موسم واحد، أن يقدم زاداً مسرحياً من هذه المنابع جميعاً، بل وتقديم هذا الزاد فى ألوانه المختلفة من تراجيدى وكوميدى وفارس، من حيث نوعية الدراما، وتاريخى وتراثى واجتماعى من حيث طبيعة الموضوع والمهم فى ذلك أن تقوم خطة الموسم المسرحى، على اختيار متوازن، من بين هذه المنابع والألوان المتعددة . وهو ما لم يتحقق حتى الآن للأسف ، إذ تكاد النصوص العالمية أن تنعدم على خريطة هذا المسرح بينما تميل ميلاً حاداً إلى جانب النصوص التاريخية والتراثية، ونصوص الكباريه السياسى، التى تقدم عروضاً تتضمن أكبر قدر من الفرجة وفق هواية مخرجى الأقاليم حتى لوجاء ذلك على حساب الدراما والفكر، وإبداع الممثل الفردى، وهو ما سنعود إليه عند الحديث عن عنصر الإخراج فى مسارح الأقاليم .

وإذا كانت رسالة أى حركة مسرحية جادة تضمن فى المقام الأول اكتشاف المؤلف الجديد وتقديمه. بل واكتشاف النص الجديد الجيد، فاعتقادى أن المسرح الإقليمى قد أنجز هذه المهمة على أكمل وجه، سواء من حيث استقبال النصوص الجديدة، وفحصها عن طريق لجان القراءة التى لا تكتفى بالقبول أو الرفض للنص، بل ومعاونة المؤلف على تعديله أو حتى إعادة كتابته، أو عن طريق المسابقات التى تعقد سنوياً للتأليف المسرحى . وعلى هذا الطريق قدمت مسارح الأقاليم مؤلفين موهوبين، تعرفهم الحركة المسرحية لأول مرة، اذكر من بينهم: **حمدى عبد العزيز، وعادل موسى، وصبرى عسس، ودرويش الأسيوطى، وخالد الصاوى** . كما قدمت من قبل كتاباً كباراً صاروا أعلاماً فى الحركة المسرحية المصرية، مثل : **يسرى الجندى، وأبو العلا السلامونى، وفتحى فضل** . وقد لا يكون الأخير، وهو كاتب لم يغادر حتى اليوم مسقط راسه فى المحلة الكبرى، فى شهرة السابقين عليه، ولكنه قدم عدداً لا بأس به من النصوص الجيدة، عرضت جميعاً فى مسارح الأقاليم،

وآخرها نصه المتميز (عوّاد باع أرضه) وقدمته فى هذا الموسم ٩٣ (فرقة شبين الكوم) من إخراج : **حسين جودة** . كما قدم المسرح الإقليمى نصوصاً لكتاب كبار أيضاً لم تتح لهم الفرصة لتقديم نصوصهم، حتى سن متأخرة من حياتهم، مثل : د . **عبد الغفار مكاوى** الذى قدمت له فرقة البحيرة القومية نصه التراثى الملحمى (**البطل**) من إخراج **إميل جرجس**، ود. **إبراهيم حمادة** الذى أخرج له مسرحيته (**رطل لحم**) رءوف **الأسيوطى** لفرقة المنصورة، من هذا الموسم الحالى .

وإذا عدنا إلى عنصر الإخراج فإننا للأسف نجده، فى مسرح الأقاليم ، أضعف حلقات السلسلة، ولا يعنى هذا اننا لا نلتقى فى هذا المسرح بمخرجين متميزين حقا، وإنما أقصد أن الكثيرين منهم محدودو الثقافة، ضيقو الأفق، غير مكتملى الخبرة، وتسلل بعضهم إلى مهمة الإخراج المسرحى، بوسيلة ما، وتقوم الإدارة العامة لمسرح الأقاليم بمهمة تصفية



النوسانى ـ فرقة بيت ثقافة القناطر

الضعيف منهم، موسماً بعد آخر (وينقسم المخرجون فى مسرح الأقاليم إلى مركزيين ، وهم من تبعث بهم الإدارة إلى المواقع وأكثرهم أعلى حظاً فى الثقافة والخبرة المسرحية من القسم الثانى، الذى يضم المخرجين المحليين (والملاحظة العامة على مخرجى مسارح الأقاليم أنهم لا يعون طبيعة المسرح الذى



البطل ـ تأليف . عبد الغفار مكاوى ـ إخراج إميل جرجس فرقة البحيرة

يخرجون له، فيخرجون لمسارح الهواة بعقلية من يخرج لمسارح المحترفين فيميلون إلى عروض الانتاج الكبير، (حتى ولو كانت الميزانية محدودة) فى حين أن عروض الهواة، كى تكون أكثر قدرة على التحرك، يجب أن تكون بسيطة ما أمكن محدودة العدد، من حيث العناصر المشاركة فيها قدر المستطاع وتميل مناظرها إلى الموتيفات الرمزية، وليس إلى العمارة الفخمة، كلما كان ذلك متاحاً.

إن تحقيق عنصر الفرجة، كما أسلفت هو الهدف الأساسى الذى يسعى إليه معظم مخرجى الأقاليم لتغطية عجز التمثيل الفردى، أو ربما عجزهم عن توفير التدريب الكافى للممثلين، فيضيفون الأغانى والاستعراضات، حتى ولو كان النص لا يتحملها. وهم فى ذلك يستسهلون اختيارهم للنصوص .

وفى أحد المواسم المسرحية قامت أكثر من عشرين فرقة مسرحية بإخراج نص دون المتوسط، **لمجدى الجلاد**، هو

نص (السوس) الذى ينتمى لنصوص الكباريه السياسى، لمجرد أنه يحقق بعض العناصر التى يهواها هؤلاء المخرجون، وهى : الفرجة، والأغنية، والضحكة بأيسر السبل.

أما النموذج الثانى الصارخ لكيفية تعامل بعض مخرجى مسرح الأقاليم مع النصوص المسرحية فيأتينا هذه المرة من الوادى الجديد، حيث قدمت فرقتها القومية فى العام الحالى نصاً مسرحياً لكاتب جديد هو د . **محمد المرسى** بعنوان **(نرجو الانتباه)** يعالج فيه المؤلف مشكلة الفن الهابط، بشكل تقليدى بسيط، فأضاف إليه المخرج **فايز برجاس** مشاهد من تأليفه تعالج مشاكل الوطن الأخرى مثل : البطالة والإرهاب. وبالطبع أضاف الأغانى والاستعراضات واللوحات الساقطة من العاكس الضوئى، وصنع بناءً ملحمياً تضاعف فيه عدد شخصيات المسرحية ولا علاقة له بنص المؤلف، وكانت النتيجة أن تشوّشت الرؤية وفسد النص مبنى ومعنى .

ويمكن اعتبار مصممى المناظر بل وأعضاء الفرق نفسها، شركاء في تفضيل مثل هذه التوليفات المسرحية الساذجة، فمصممو المناظر فى غالبيتهم (خاصة إذا أتيحت لهم الإمكانيات المادية) لا يحاولون إجهاد عقولهم بإيجاد المعادل الرمزى البسيط والموحى فى الوقت نفسه للحالة المسرحية التى يريدون تجسيدها، بل ويميلون إلى استعراض العضلات قدر الإمكان.

والفرق نفسها تميل إلى النصوص التى تضم أكبر عدد من الشخصيات حتى تستوعب أعضاءها جميعاً، والنتيجة أن المخرج يبحث عن النص الذى (يرمّ الفرقة) فتستبعد لذلك كثيراً من النصوص الجيدة، ذات الشخصيات المحدودة، مع أنها الأكثر ملاءمة لعروض المسرح الإقليمى.

والمفارقة الكبرى أن مستوى أعضاء فرق الأقاليم من الممثلين لا يتدرج طبقاً لتدرج فئاتها المالية (بيوت - قصور - قومية) بل إنك تجد أن فرقة بيت ثقافة مثل: فرقة بيت ببا أو سماد طلخا، أو الفشن، تفوق فى مستوى أداء أفرادها الكثير من مستوى أعضاء الفرق القومية، بل إن الفرقة ذاتها (بما فى ذلك الفرق القومية) نظراً لعدم وجود كيان ثابت لها يتغير مستوى الأداء فيها من موسم إلى آخر. ولا أتحدث هنا عن تغيير المخرج أو النص بل عن بعض الوجوه التي تتعرف عليها، لممثلين أكفاء تجدهم بعد موسم أو لمدة مواسم، وقد اختفوا لسبب أو لآخر خاصة العنصر النسائى، الذى يمثل عملة نادرة فى مسرح الأقاليم.

ويقينى أن قدراً من الحل لكثير من أوجه القصور - التى أوضحتها - فى مسرح الأقاليم، يكمن فى ضرورة عقد دورات تخصصية لعناصره الفنية من إخراج وتمثيل، وتصميم مناظر، وأقترح هنا بكل إلحاح أن ينشىء معهد الفنون المسرحية بالاشتراك مع هيئة قصور الثقافة أفرعاً له للدراسات الحرة فى بعض عواصم المحافظات.

وجزء من الحل فى هذا التصور، يكمن فى الارتفاع بمستوى الإدارة والإصرار على تشكيل مكاتب فنية لكافة الفرق (حتى البيوت منها) مع متابعتها فهى قادرة على أن تفرخ باستمرار عناصر جديدة تحل محل تلك التى تركت مواقعها لأى سبب .

إن الإدارة المرنة الواعية المخلصة تمثل عنصراً أساسياً لنجاح أى عمل جماعى مثل المسرح. وأقصد هنا الإدارة المشتركة بين مكاتب الفرق الفنية ومديريات الثقافة، والمثل الذى أضربه لأهمية هذا العنصر هو ما أسلفت ذكره عن العرض الفاشل الذى قدمه الأستاذ **حسنى بشارة** لفرقة أسوان، وفى ظنى أن سبب الفشل يعود فى الكثير منه إلى عدم ترحيب الإدارة، أو مكتب الفرقة الفنى به، باعتباره مخرجاً مركزياً وافداً إلى الإقليم، بينما قدمت فرقة أسوان لهذا الموسم ١٩٩٣م عرضاً ناجحاً من إخراج **فوزى فوزى** (أحد أبناء الإقليم)، هو عرض (**ست الحسن**) **لأبو العلا السلامونى**، وقدم **حسنى بشارة** عرضاً ناجحاً ومتميزاً هذا الموسم، أيضاً لفرقة قصر الفيوم، التى ساندته إدارة وفريقاً، هو عرض (**المضحكة خصوصى**) من تأليفه .

لقد حاولت فى هذا المقال القصير أن أوجز ـ قدر الإمكان ـ الحديث عن طبيعة مسرح الأقاليم، وهويته، ومشكلاته، وبرغم أننى قد أكون أسرفت بعض الشئ فى انتقاده إلا أننى أعتبره الواجهة الحقيقية للمسرح المصرى، والتيار الرئيسى له، الذى يمكن من خلاله دراسة حركة المسرح فى مصر تأليفاً وإخراجاً ، وربما تمثيلاً وجمهوراً. ويكفى لكى أدلّل على أهميته بالنسبة لقطاعات المسرح الأخرى أن أضرب مثلين : أحدهما هو عرض (**الملك هو الملك**) الذى قدمه : **منير مراد** على خشبة مسرح قصر الريحانى، ثم عاد فقدمه لقطاع الدراما على مسرح السلام، ففاق العرض الأول العرض الثانى، إبداعاً، من حيث حبكة عناصر العرض، وجمالياته، باعتراف الكثيرين، ومن بينهم المخرج نفسه . كما أن نص (**الزير سالم**) **لألفريد فرج** الذى قدمه مخرج محلى لبيت سماد طلخا هو **أحمد عبد الجليل**، تفوق عرضه ـ فى تقديرى وتقدير الكثيرين من النقاد ـ على عرض المسرح القومى الذى قدمه فى موسم تالٍ . فمسرح الأقاليم بأهميته الفنية تلك يمثل تدعيمه (مادياً وإدارياً وفنياً وإعلامياً) ضرورة قومية . فهو السلاح الأكثر فعالية من بين أسلحتنا الثقافية، لنشر الوعى، والتنوير، ومواجهة قوى الظلام والتطرف على طول أقاليم مصر وعرضها .



متابعات

سناء صليحة

نادين جوديمر فى القاهرة

على الرغم من أننا أبناء قارة واحدة، وعلى الرغم من الجهود التى بذلت خلال الأعوام الأخيرة للانفتاح السياسى والاقتصادى على القارة الأم : أفريقيا ، فقد ظلت محاولات التواصل مع الثقافة الأفريقية والتعرف على ملامحها مجرد جهود فردية غير منتظمة ولامنظمة . فلم تقدم لنا أكثر من مجرد خطوط عامة كثيراً ما تتشابك أو تختلط بصورة مبهمة لتثير الحيرة ولتطرح تساؤلات تظل معلقة بلاجواب ..

وفى أثناء انعقاد الدورة التاسعة والعشرين للقمة الأفريقية ، حضرت للقاهرة الكاتبة الأفريقية البيضاء نادين جوديمر ، التى فازت بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٩١ . وعلى الرغم من قصر مدة إقامة الكاتبة ورفضها للإدلاء بأحاديث مطولة ، إلا أن تصريحاتها المقتضبة وإجاباتها على أسئلة الأدباء والمفكرين المصريين خلال الندوة التى عقدت بالهيئة العامة للكتاب قد أتاحت الفرصة لتسليط قدر من الضوء على عدد من القضايا الهامة التى تتعلق بالأدب الأفريقى ولتصحيح كثير من المفاهيم غير الواضحة تماما لمن يعيشون خارج نطاق المناطق الجنوبية من القارة ، بالإضافة إلى مناقشة عدد من الموضوعات الحيوية على الصعيد الثقافى والسياسى والاجتماعى مثل قضية اللغات الأجنبية فى مواجهة اللهجات القبيلية ووظيفة الأدب ودوره فى مجتمع ما بعد العنصرية، وكيفية كتابة تاريخ المنطقة ووضع المرأة فى جنوب أفريقيا ، وقضية الأدب النسائى وغيرها من القضايا التى سنعرض لها خلال هذا المقال.

بعد مرور عامين على حصولها على جائزه نوبل حضرت **نادين جوديمر** إلى القاهرة لتفتح لنا بابا للتواصل الإنسان والثقافى مع أشقائنا فى جنوب القارة . وفى الندوة التى دعا إليها الدكتور **سمير سرحان** رئيس الهيئة العامة للكتاب ، التقت الكاتبة **نادين**

جوديمر بصفوة من مفكرى وأدباء مصر ، حيث لاحقها ضيوف الندوة بأسئلتهم ورداً على سؤال حول الاتجاه لاستخدام اللغات القبلية فى الأدب الأفريقى بديلا عن اللغة الإنجليزية والفرنسية والبرتغالية ، قالت نادين : « **إن هذه الظاهرة وإن كانت قد بدأت تنتشر فى بعض دول أفريقيا إلا أنها تكاد أن تكون منعدمة فى جنوب أفريقيا ، وربما يكون ذلك بسبب كونها مجتمعاً صناعياً على عكس زمبابوى التى بدأ كتابها فى استخدام اللهجات المحلية ، خاصة فى كتب الأطفال ، لنقل التراث الشفاهى والحفاظ عليه** » .. ثم أضافت الكاتبة قائلة إنها عندما سألت أحد كتاب جنوب أفريقيا عن اللغة التى يفضل استخدامها عند الكتابة ، قال لها إنه يشعر أنه أكثر طلاقة فى التعبير عندما يكتب باللغة الإنجليزية ، ومع ذلك فهو يفضل أن يستخدم ، السوزو ـ اللغة المحلية ـ عند كتابة المراسلات الشخصية .

ولقد سألت الدكتورة **لطيفة الزيات** عن الكاتبات السود فى جنوب أفريقيا وعن مدى إختلاف كتاباتهن عن كتاباتها هى شخصياً ، وعما إذا كانت الخلفية الأسطورية تلعب دوراً فى كتاباتهن ، فأجابت نادين قائلة : « **الكاتبات السود يختلفن فى إبداعهن عن البيض لاختلاف الظروف المادية .. الأكثر من ذلك أنهن يختلفن عن الكتاب السود ، فهناك إنفصال على المستوى المادى حالياً نتيجة لاختلاف التجربة الحياتية لكل منهما ؛ ومع ذلك فعلينا أن نترقب نوعية الأدب التى ستظهر بعد أن يعيش المواطنون السود مع البيض فى المدن فى المرحلة المقبلة . أما عن الأسطورة ، فلا تدخل فى كتابات الكاتبات السود لأنهن من سكان المدن . ومع ذلك فهناك ممثلة وكاتبة مسرحية تدعى « ثيناميشلوبى » تروى القصص الشعبية على خشبة المسرح . وهناك تيار جديد يحاول تأسيس فنون الرواية الشفهية فى المسرح ويروى سير الأبطال التراثيين كرد فعل مضاد للدعوة التى روجها العنصريون لإثبات أن السود بلا تاريخ** » .

وعن قضية الأدب النسائى قالت « **لا أعتقد أن هناك ما يسمى بالأدب النسائى ، فالكتابة لا تختلف ولا تتكون باختلاف الجنس . وبعيداً عن الاختلافات البيولوجية بين الرجل والمرأة فإننى أعتقد أن كليهما قادر على معايشة التجربة الإنسانية بنفس الدرجة ؛ فكثير من الكتاب الرجال عبروا عن مشاعر المرأة وآرائها ، وكذلك تفعل الكاتبة حين تصبح إحدى شخصيات روايتها رجلاً . والكاتب الشاب قد يتصور نفسه مسناً ليكتب بأحاسيس الشيوخ ، والعكس صحيح . ولذا أرى أن المبدعين سواء . فالكاتب لايضع فى عمله خبراته الذاتية فقط ، بل يستدعى كذلك خبرات الآخرين** » .

ورداً على سؤال د . **رمسيس عوض** عن علاقة الكاتب بالمتغيرات السياسية فى مجتمعه ، قالت نادين « **من حق كل كاتب أن يكتب مايريد حتى ولوكان ملتزما بقضايا سياسية . فهناك فرق بين الإبداع والدعاية التى**

يخون من خلالها المبدع موهبته . وفى جنوب أفريقيا واجهنى أمران فى غاية الصعوبة ، أولهما واجبى الإبداعى والآخر ضرورة الإلتزام بقضايا المطحونين فى كل مكان . وأرى أنه إذا كان الكاتب يعيش فى مجتمع يعج بالقضايا السياسية ، فإنها ستقتحم أعماله لا محالة ، وإذا لم يحدث ذلك يكون قد تجاهل جزءاً كبيراً من الحياة .. أما عنى أنا شخصياً فأنا ألتزم بالصدق السياسى تجاه القضايا التى أومن بها » .

وعن الحركة النسائية فى جنوب أفريقيا قالت « إن المرأة البيضاء كانت تتمتع بكل الحقوق المدنية على حين حُرمت المرأة السوداء من كل الحقوق حتى فى منزلها حيث كان الرجل الأسود يعامل زوجته كمواطنة من الدرجة الثانية . وفى ظل هذا التفاوت بين مجتمع المرأة البيضاء والسوداء وفى ظل قضايا المجتمع ومشاكله الجديدة تصبح قضية المرأة الحقيقية هى الوصول للمشاركة الإيجابية فى الحياة السياسية والإجتماعية ، وتتراجع قضايا الإختلاف فى الجنس ولو مرحلياً » .

وعن أدب ما بعد العنصرية ، علقت نادين قائلة : « إن وظيفة الكاتب هى إبراز آثار الأحداث على حياة البشر .. وهؤلاء المبدعون الذين كانوا يمثلون تيار المقاومة للعنصرية عليهم الآن أن يواجهوا التحديات التى يطرحها الموقف الجديد الذى سيترتب عليه أن يعيش أهل أفريقيا الحقيقيون فى المدن مع المواطنين البيض . وهذا الموقف فى حد ذاته سيخلق أدبه القادر على عرض آثار هذه التغيرات من خلال لغة ساخرة ، خاصة أن السخرية والفكاهة من أهم أدوات المسرح البديل فى جنوب أفريقيا » .

وعندما طرح د . عبدالعظيم رمضان سؤالاً عن إعادة كتابة تاريخ أفريقيا وتوقيت ذلك ، قالت : « هذا سؤال مهم يشغل المثقفين والمفكرين فى جنوب أفريقيا . وقد بدأوا منذ سنوات قليلة فى صياغة هذا التاريخ البديل . ففى المدارس كان يدرس تاريخ غزو البيض ، ولكن منذ سنوات قليلة بدأ جانب من التقدميين صياغة التاريخ من وجهة نظر السود .. وأعتقد أنه لا ضرر من المبالغات التى قد تشوب هذه العملية ، فقد تقوم هذه المبالغات بالتوازن اللازم إلى أن يأتى اليوم الذى يكتب فيه تاريخ جنوب أفريقيا الحقيقى بعيداً عن وجهات النظر الشخصية أو الإنفعالات العاطفية » ..

وكما بدأت نادين اليهودية الأصل ندوتها مؤكدة إيمانها بحق الفلسطينيين فى الحياة ، جاءت آخر كلماتها لكتاب مصر ومفكريها ، فدعتهم فى صوت هادىء ، بعيداً عن الخطابة ، لأن يعيدوا النظر والتفكير فى كثير من الأفكار والمسلمات التى تنال من حقوق الإنسان ، وأن يناصروا حرية الفكر والكلمة صوناً لكرامة الإنسان ، وتخلصاً من كل صور العنصرية ..

فريدة مرعى

نكون أو لا نكون

قراءة فى مهرجان السينما التسجيلية

تميز مهرجان الإسماعيلية هذا العام باكتساح شباب السينمائيين. فقد كانت الغالبية العظمى من مخرجى مهرجان هذا العام فى العشرينات والثلاثينيات من أعمارهم ومعظمهم تخرج حديثا أو كان فيلمهم المعروض هو أول أفلامهم. ولأن السينما عموما والسينما التسجيلية خصوصا تحتاج إلى تجديد الدماء المستمر فإن دماء هؤلاء الشباب الجديد كانت دماء حارة مليئة بالحيوية والآمال والأحلام والرفض والتمرد، والأهم بإرادة البقاء. كانت السمة الغالبة على معظم الأفلام الأجنبية منها والعربية هى الحرص على البقاء ومحاربة الفناء والتلاشى والزوال



لقطة من الفيلم الفلسطينى «بيت من ورق»

بكل أشكاله . وقد لجأت معظم الشخصيات إلى حق الدفاع عن بقائها بكل الإمكانات المتاحة تحت يديها حتى لو كانت عديمة الجدوى، ولكن تبقى المحاولة جديرة بالاحترام لأنها تعبر عن تمسك الإنسان بحقه فى الوجود أو على الأقل إيصال صوته إلى العالم .

عرضت ألمانيا فيلم «الراكب الأسود». وفيه يركب شاب أسود المترو ويقع لحظّه العاثر فى الجلوس إلى جوار راكبة عجوز بيضاء. ومنذ اللحظة التى تقع عليه عيناها وحتى اخر الفيلم وهى لا تكف عن إعلان تأففها وازدرائها وكراهيتها ورفضها لوجود الأجانب فى بلادها. لم تكف عن توجيه الإهانات والتعليق بصوت عالٍ على قذارتهم وروائحتهم الكريهة وعدم جدارتهم. وقد تحمل الشاب الأسود فى صمت ما يفوق قدرة أى إنسان على التحمل ولكن حين أتى المفتش ليفتش على التذاكر فجأة خطف الشاب الأسود تذكرةالسيدة البيضاء وأكلها. لم يصدق المفتش المرأة حين

أخبرته أن الشاب أكل تذكرتها. وينتهى الفيلم باصطحاب السيدة إلى قسم الشرطة لتدفع غرامة الركوب بدون تذكرة وهى جريمة نعلم جميعا أنها لم ترتكبها ولكننا نعلم أيضا أنها تستحق هذا العقاب مضاعفا على جرائمها الأخرى التى لا يعاقب عليها القانون، وهى كراهيتها العنصرية البغيضة للأجانب. كانت تعليقاتها لا إنسانية، مليئة بالكراهية إلى حد السادية، غير عادلة وغير منطقية إلى حد العبث. وكان لابد من أن يكون عقابها عبثيا أيضا، ولكنه إنسانى وعادل ومنطقى. فالشاب الأسود الأعزل الذى لا يملك أى قوى تحميه، قرر أن ينال منها بوضعها فى الموقف نفسه وهو موقف الدفاع عن النفس ضد جريمة لم ترتكب. أكل تذكرتها ببساطة كأحد وسائل الاعتراض على موقف جائر، متمسكا بحقه الإنسانى فى الوجود كأى كائن آخر بصرف النظر عن جنسيته أو لون بشرته. وقد فاز هذا الفيلم بالجائزة الذهبية للأفلام الروائية القصيرة.

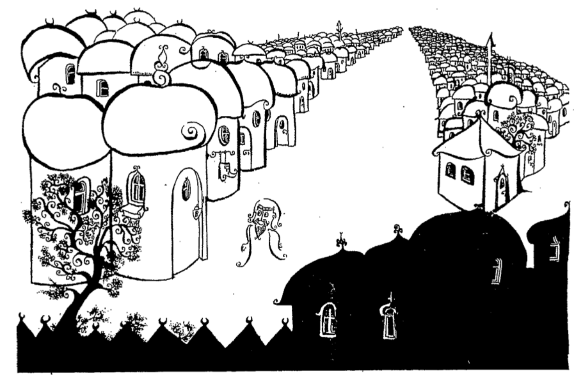
قدمت بلجيكا فيلم «**الكتكوت الآلى**» وفيه نرى الزوجة فى المطبخ تعد طعام الإفطار. تضع البيض على المائدة وتأكل بيضتها بينما الزوج يحاول أن يكسر البيضة فلا يستطيع. ترفض البيضة أن تنكسر بل وتقوم بمحاولات للهروب من الالتهام. يطاردها الزوج بكل وسيلة ولكنه يفشل. لنكتشف فى النهاية أن بداخل البيضة كتكوتاً يصر على الحياة ويرفض أن يُغتال وهو لم يولد بعد. ينقر الكتكوت على البيضة فيكسرها وينجح فى أن يطالعنا برأسه معلنا حقه فى البقاء مهما كانت ضراوة المعركة.

أما الفيلم المجرى «**إلى الآباء**» فقد كان فيلما شديد الإنسانية، بالغ الرقة والحساسية،مشحونا بالأسى والشجن. والفيلم يدور فى بيت للمسنين والمسنات الذين تعدت أعمارهم الثمانين أو يزيد. يعرفون جميعا أن النهاية أصبحت وشيكة وأن الموت آتٍ لا محالة، ولكن أحلامهم لم تمت ورغبتهم فى الحياة مستمرة وشوقهم إلى البيت والعائلة يتزايد وحنينهم إلى الذكريات وإلى أن يسأل عنهم أولادهم لا تحده حدود. وحين تشتد الامهم الجسمانية والمعنوية فإنهم يحاربونها بالغناء والرقص والتمرينات الرياضية الخفيفة. كان الغناء والرقص من وسائل المقاومة وإعادة الحياة إلى الجسد الواهن ولو للحظات قليلة حتى ولو كانت النتيجة معروفة مقدما :

تابوت جاهز ونزيلة ترحل وممرضة تُهيأ السرير لنزيلة جديدة تنتظر دورها فى الرحيل. وقد فاز هذا الفيلم بالجائزة الذهبية للأفلام التسجيلية مناصفة مع الفيلم المصرى «**شارع قصر النيل**».

قدمت الدانمرك فيلم «**الصينيون الثلاثة الصغار**» وهو اسم أغنية مشهورة، قصة فتاة تهوى لعب الجمباز وتحاول أن تتفوق. تؤدى التمرين كل يوم رغم الصعوبات التى تواجهها، ولكن المشكلة الأساسية أنها فاقدة الثقة بنفسها. تستجمع كل إرادتها وإصرارها على التفوق وحبها للرياضة وتنجح فى النهاية فى تحقيق حلمها وإثبات وجودها كلاعبة متميزة.

أما السينما الأمريكية فقد قدمت فيلمين بنفس المعنى أولهما فيلم «**الكلب الشقى**» الذى يخرج أصحابه كل يوم إلى العمل ويتركونه



الفيلم الفائز فى المهرجان
الليلة الأولى بعد الألف للمخرج التركى : إيهاب أونلوعلى

وحيدا ظانين أنه يقضى الوقت فى النوم. ولكن الكلب ما إن يصبح حرا بلا رقيب حتى يغادر المنزل ويستمتع بحريته إلى أقصى حد بعيدا عن سلطة أصحابه . وحين يحين موعد عودتهم يجرى عائدا إلى مكانه ويتظاهر بالنوم حين تدخل العائلة. أما الفيلم الثانى «أكتم أنفاسى» فهو يعبر عن رغبة الإنسان فى الاستمتاع بالحياة وفى تخليد نفسه قبل الموت. فالفيلم يحكى عن «بيل» المحكوم عليه بالإعدام فى غرفة الغاز. ولكنه يعشق النجومية ويبيع حق تصوير لحظات إعدامه كشريط فيديو. تأتى الفرقة الموسيقية والمغنية تغنى وترقص والكاميرا تدور، ويشاهد هو كل هذا من وراء الحاجز الزجاجى ويموت سعيدا لأنه سيبقى فى أذهان الناس .

أما **الصين** فقد اهتمت بحق الإنسان فى الحياة فى بيئة نظيفة لا يدمرها التلوث. فقدمت فيلم «**سمك**» وفيه سمكة ترقص فرحة فى طبق. ولكن بسبب التلوث يتحول الطبق إلى اللون الأسود وتتحول السمكة المليئة بالحيوية والحركة إلى هيكل عظمى .

أما **اليونان** فقد قدمت فيلما قصيرا مكثفا هو «**المهاجران**» وفيه نرى شاباً وفتاة على شاطىء البحر. الشاب يرى سفينة من بعيد فيلوح للسفينة لتنقذهما ولكن السفينة لا تراهما، فيعود حزينا إلى الفتاة التى

تحاول التخفيف عنه بأن تتمسك بالأمل فى سفينة أخرى تنقذهما ويظل الانطباع عند المتفرج أن الفتى والفتاة مفقودان فى جزيرة، حتى تتراجع الكاميرا لنجد المدينة وراءهما ونكتشف ان أحلامهما هى الهروب من المدينة التى لم يعودا قادرين على تحملها، ويسيطر عليهما شعور شديد بالاغتراب فيها.

كانت رحلة السينما المصرية والعربية لا تقل آمالا وأحلاما وتمردا ورغبة فى البقاء. قدمت السينما المصرية أفلاما مثل «**فتاة متمردة**» للمخرجة **سحر محمد**، ويحكى قصة فتاة مرسومة تتمرد على إطار اللوحة المحيطة بها والتى تعتبرها قيداً عليها. وتكتشف مجموعة من الألوان فتنبهر بها وتتمرغ فيها فرحة بحريتها ثم تجد أنها خدعة. تبدأ فى الاغتسال فى الماء لتصبح إنسانة جديدة وتبدأ حياة جديدة وقد فاز الفيلم بالجائزة البرونزية مناصفة وفيلم «**أحلام كوكا**» للمخرج **زكريا عبد العال** الذى يحكى قصة كوكا القوقعة التى تحلم ببيت كبير. وحين رأت حذاءا كبيرا هرعت إليه واتخذته مسكنا. ولكن عندما اهتز المكان وجدت نفسها خارج الحذاء ولكنها لم تيأس من تحقيق حلمها فى إيجاد بيت آخر وقد فاز الفيلم بالجائزة الفضية. وقدم الدكتور **على الغزولى** فيلم «**الريس جابر**» الذى يحقق فيه الأب النجار العجوز الحلم الذى راوده كثيرا فى بناء مركب لابنه جابر وقد فاز الفيلم بالجائزة الذهبية للأفلام التسجيلية. وقدم بهاء غزاوى فيلم «**الدرج**» المأخوذ من إحدى قصص الأديب **إبراهيم أصلان**، ويطرح فيه قضية **عم بيومى** الذى يحال إلى المعاش وعليه أن يخلى درجه ليستولى عليه زميل آخر. لكن الدرج يعنى الكثير **لعم بيومى** فهو شبابه وذكرياته وسنوات عمره التى قضاها فى الوظيفة. ورغم أنه يبدأ بالفعل فى إخلاء الدرج من أشيائه التى تبدو بسيطة فى ظاهرها ولكنها فى باطنها تمثل عمرا بأكمله، إلا أنه يغادر المكان دون أن يعطى الدرج لزملائه مما يعنى أنه يرفض أن يشعر أنه لن يعود، وهذا الدرج هو صلة الوصل بينه وبين البقاء واستمرار الحياة وقد فاز الفيلم بجائزة **شادى عبد السلام**. كما طرحت السينما المصرية حق الطفل فى الرعاية الصحية وحقه فى الحماية من الأعمال الضارة التى تؤثر سلبيا على حياته مثل التلوث والبيئة الرطبة التى تتوفر فيها احتمالات الإصابة بمختلف الأمراض فى فيلم «**وما زال الدخان مستمرا**» للمخرج **عصام حشمت**. وتعرضت **تغريد العصفورى** بفيلمها «**قبل الأوان**» لنفس موضوع حقوق الأطفال وتدهور الواقع الاقتصادى والاجتماعى الذى يضطر الأطفال الصغار إلى العمل الشاق رغم أن القوانين تحظر عملهم فى هذه السن المبكرة؛ ولأنهم أصغر من السن القانونية فإن أصحاب الأعمال لا يقومون بالتأمين عليهم ، وبهذا تضيع أيضا حقوقهم المالية إلى جانب حقوقهم الصحية والمعنوية كأطفال محرومين من أن ينعموا بطفولة طبيعية. وقد فاز الفيلمان مناصفة بالجائزة الفضية للأفلام التسجيلية .

واهتمت السينما المصرية أيضا بمكافحة الإرهاب حرصا على حق

الإنسان فى الحياة الآمنة وحرصا على الوحدة الوطنية وحرصا على حق الإنسان فى تيسر أبواب الرزق عن طريق السياحة فقدمت «**لا للإرهاب**» إخراج **مختار أحمد**، و «**الكل فى واحد**» إخراج **أحمد شحاتة** ، و«**مكان فى الزمن**» إخراج **محمد الشناوى** .

أما السينما الفلسطينية فقد كانت لها كلمتها هى الأخرى. قدم **هانى أبو أسعد** فيلما بسيطا ورقيقا اسمه «**بيت من ورق**». ويطالعنا المشهد الأول بأسرة فلسطينية تضع عفشها فى سيارة شحن بعد أن دمر اليهود بيتهم وقبضوا على الزوج. تستقر الأم وولداها خالد وأمير فى منزل آخر، ولكن الأم شديدة الحساسية والقلق على ولديها ويراودها إحساس بعدم الأمان . يلتقى الولدان بأصحابهم من الصبية ثم يقترح خالد بناء بيت. يتسلل الصبية إلى منزل آخر للحصول على مستلزمات بناء هذا البيت من قطع أخشاب صغيرة وورق كرتون ويظلون يعملون فى مثابرة حتى يبدأ شكل البيت فى الظهور. يتعب بقية الأطفال ويقررون الذهاب إلى منازلهم إلا خالداً؛ الذى يستمر بمفرده فى إكمال عملية البناء. تشعر الأم بالقلق لغياب خالد فتبحث عنه، وحين تكتشف بناء البيت تهدمه خوفا من أن يسقط على رأسه فيؤذيه. لا يستسلم خالد، فيتسلل من المنزل لبناء البيت مرة أخرى، فهو يرفض أن يستسلم ويصمم على الحفاظ على حلمه مهما كان الثمن .

أما الفيلم الفلسطينى الآخر «**تكريم بالقتل**» فقد كان فيلما جديدا شكلا ومضمونا . وهو جزء من خمسة أجزاء عن حرب الخليج تم إخراجها على أيدى مخرجين عرب مثل **برهان علوية** السورى و **نورى بوزيد** و **ناجية المبروك** التونسيان ، و **مصطفى الدرقاوى** المغربى و المخرج الفلسطينى **إيليا سليمان** . مزج **إيليا سليمان** ما حدث فى حرب الخليج بما حدث فى فلسطين. ولأن المخرج يهتم بالبحث عن بديل لأسلوب السرد السينمائى التقليدى، فقد لجأ إلى كل وسائل التعبير ابتداءً من الكلمة المكتوبة، مرورا بالأغنية الوطنية والأمثال الشعبية الشامية وتسجيلات صوتية لخطب جمال عبد الناصر، واستخدم الكومبيوتر والتليفون والفاكس، استخدم كل هذا فى مزيج محكم حتى يعيد إلى الذاكرة العربية ما نكون قد نسيناه. يبدأ الفيلم بمخرج فلسطينى يعيش فى نيويورك، يسألونه عبر الهاتف عن رأيه فى حرب الخليج. ولكنه ما إن يبدأ فى التعبير عن رأيه حتى ينقطع الخط ويفشل فى إقامة اتصال آخر. تبدأ التداعيات الذاتية ويستخدم المخرج لوحات مكتوبة نجد عليها جملة : **كيف ضاع الشرق**. ثم نجد ثلاث جمل مكتوبة فى ثلاث لقطات على التوالى : **الأرض المقدسة، الأرض الموعودة، الأرض المحتلة**. وبهذه الجمل الثلاث يختزل **إيليا سليمان** قضية ضياع فلسطين. يتحدث المخرج الذى يعيش آمنا فى نيويورك عن خوفه على أهله الذين يعيشون فى الأرض المحتلة وقلقه من إصابتهم بصواريخ **سكود** فى أثناء حرب الخليج. الصحراء التى تحولت إلى اللون الأحمر لكثافة القصف والنيران. **جمال عبد الناصر** فى

إحـــدى خطبـــه : « لن نتنازل بأية حال». صوت **أم كلثوم** يشدو «**ثوار ولآخر مـدى ثوار**». أغنيـة وطنيـة **لفيروز**، أمثال شعبية مكتوبة على الكومبيوتر. لقطة لحذاء ضـخم لأحد جنود حرب الخليج. ثم لوحة مكتوب عليها: «**رسوم القتل**» إشـارة إلى الأموال التى جـمـعتـهـا امـريكا فـى حرب الخليج كى تقتلنا بها، فبدونا وكأننا ندفع ثمن قتلنا . ينتقد المخرج الأوضاع فى العالم العربى والغربى عن طريق السـرد لنكتـشـف كل التناقضات الموجودة على السـاحة العربية والدولية وأولها أن كل الناس تكرم بالتبجيل والاحترام إلا العربى يكرم بالقتل. وقد فاز الفيلم بالجائزة البرونزية للأفلام الروائية القصيرة.

تميز المهرجان أيضا هذا العام بكثـرة عـدد الأفـلام التى طرحت وجـهات نظر مـختلفـة فأثارت كثيرا من الجدل والنقاش. تميز نقاش هذا العام بارتفاع المستوى بعكس معركة الماضى التى أثيرت بخصوص فيلم «**الزواج على الطريقة المصرية**» التى انحـدر فـيـهـا النقـاش إلى مستوى لا يليق بالفنانين أو بالنقاد. كـان أول هذه الأفـلام هو الفـيـلم الدانمركى «**الليلة الأولى بعد الألف**» للمـخـرج التـركى الأصل **إيهان أونلو على**. فقد أخذ المخرج قصة معروف الإسكافى من ألف ليلة ومزج بين شـخصيـة شهريار وشـخصيـة **الإسكافى** الذى يسـمى **عبد الله** فى الفيلم . فعبد الله صانع أحذية مـاهر ورث المهنة أباً عن جـد . والنسـاء يحـببن أحـذيتـه ويقـعن فى غرامه ثم يقتلهن فى الصباح. أثار البعض اعتراضـاً على كثـرة وجود الأذان فى الفـيـلم، مما يظن أنه تعـريضٌ بالعـقـيـدة الإسـلامـيـة خصوصا أن الأذان كان يتم بعد كل علاقة حب وامتزج أحيانا بأصوات الحيوانات. وعلق البعض الآخر بأن استخدام الأذان كـان للتـعبير عن بداية يوم جديد؛ وأنه حتى يخلق جواً عربيا فـقد كـان عليه أن يستـخـدم الموسيقى العربية والرقص الشرقى وصوت المؤذن. أما المخرج فإنه يعتبر أن فيلمه ليس له أية علاقة بالدين بل يتـعلق بالفن العـربى ؛ فـهـو رسـام ومعجب كثيراً بالخط العـربى، لذلك فكر فى عـمـل فـيلم بأسلوب الخط العربى. فالأذان فى رأيه جميل وقوى ومعبر عن جو الفيلم؛ وهو جزء من الحيـاة اليـومـيـة، كـمـا أن صـوت الحيوانات أيضا وصياح الديكة جزء من الحياة اليومية، .

والواقع أن المتفرج يشعر بالقلق للوهلة الأولى ، ليس لأن الفيلم يسيء إلى العقيدة، فهذا غير مطروح بالمرة؛ ولكن لأنه يسـاهم بحـسن نيـة فى تكريس صـورة نرفـضـهـا حـتى فى السـينمـا المصـرية، وهى أن المرأة العربية لا تفعل شيئا سوى الرقص والجنس، والرجل يعـمـل نهـارا ويقـضى الليل فى الجنس والعنف. هذا الإحساس يختفى بعد المشاهدة الثانية ويترك المجال للاستـمتـاع بعمل إبداعى راقى لمستوى خفيف الظل يتميز بخيال واسع، كل جريرته أنه استوحى التراث لأنه مغرمٌ بالخط العربى، فكان عليه أن يستخدم قصة عربية يتمكن من خلالها تقديم الفن العربى .

أما الفيلم الثانى الذى أثار كثيرا من الجدل فهو الفيلم الفنلندى الذى سمـاه مـخـرجـه «**ابنة الإرهـابى**» وأصر المهـرجان على ترجمة الفيلم إلى «ابنة الفـدائى» . والفـيـلم موضوعه هو القضية الفلسطينية ، والمخرج مهتم أساسا بالقضية وله أفلام سابقة فى الموضوع نفسه.

والمخرج كما يقول عن نفسه يقدم هذه الأفلام للمتفرج الأوروبى حتى يغير صورة الفلسطينى فى أذهان الناس. والفيلم عن فتاة فى الثانية عشر ولدت فى السجن حيث أمها وأبوها المسجونين بسبب تفجير قنبلة فى السوق. يبدأ الفيلم بمشهد الفتاة وهى تحكى بالتفصيل عما فعلته هذه القنبلة. فقد مات عدد كبير من اليهود وعدد آخر تقطعت أيديهم وأرجلهم، ثم تتحدث فى سعادة عن فخرها بهذا الفعل وموافقتها عليه. تستمر الفتاة فى التعبير عن آرائها وتتطرق إلى الصفات المطلوبة فى زوج المستقبل، فإذا بها تتحدث حديث السيدات المحنكات العجائز وليس حديث طفلة فى الثانية عشرة، والفيلم بهذه الصورة لا يغير صورة الفلسطينى ولكنه يشوهها. وأحسن وصف لهذا الفيلم هو الذى أطلقه المخرج صلاح التهامى، فقد قال إنه «**فيلم لئيم**»، فقد وضع المخرج السم فى العسل وحاول أن يتستر وراء قصائد محمود درويش ولكنه نسى أن «**كثرة الهم تعلم البكا**» وأن المتفرج العربى لكثرة ماناله من الإساءة أصبح خبيرا فى هذه النوعية من الأفلام .

أما الأفلام التى كان لها مذاق خاص فى المهرجان فمنها الفيلم الأمريكى «**أغنية العالم**» الذى يعبر عن احتياج الإنسان إلى التواصل الإنسانى ودفء العلاقات بصرف النظر عن السن واللون والجنسية. البيض والسود والصينيون والأطفال والشباب والشيوخ والرجال والنساء. فيلم عن الحياة والعلاقات الإنسانية الحميمة ولحظات الصدق المليئة بالمشاعر مثل لحظات الموت والميلاد والحب والزواج والحياة والشيخوخة. والفيلم البلجيكي «**عبث المكان**» الذى يطرح فيه مخرجه قضية التكنولوجيا والحياة الحديثة التى تقطع على البشر تواصلهم الإنسانى. إن التواصل الإنسانى بين الناس لا يمكن أن ينمو وسط رنين التليفونات وأزير الطائرات وصوت السيارات. والفيلم الثالث هو الفيلم المصرى «**شارع قصر النيل**» للمخرج **فؤاد التهامى**. والفيلم عبارة عن أنشودة حب لشارع له مكانة خاصة ورصيد ضخم فى وجدان المخرج، بما يحمله من ذكريات. وقد نجح فى أن ينقل إلينا هذا الحب فتجولنا معه وشاهدنا بعيونه وتابعنا بقلبه تاريخ الشارع وكل ما حدث له من تدهور اقتصادى واجتماعى وثقافى، فكأن الشارع بمثابة رمز لكل ما حدث فى مصر فى عصر الانفتاح .

تخلص مهرجان هذا العام من بعض أوجه القصور التى طرحت العام الماضى فوجدنا اللافتات التى تعلن عن المهرجان معلقة فى كل مكان بالإسماعيلية بعكس العام الماضى الذى لم تكن فيه لافتة واحدة. ابتعد حفل الافتتاح عن الشكل التقليدى فأراحنا من الكلمات الرنانة والخطب العصماء وركز على الفقرات الفنية فقط. ولكن المهرجان احتفظ بأوجه قصور أخرى كنا نتمنى أن يتخلص منها؛ من بينها إلغاء بعض العروض دون إعلام الجمهور، مثل إلغاء عروض السينما الإيطالية؛ وتغيير موعد بعض العروض دون الإعلان عنها، كما حدث فى تغيير موعد عرض أفلام المخرج **أحمد راشد** ، مما ضيع على الكثيرين فرصة مشاهدة هذه الأفلام القديمة التى لا يتيسر مشاهدتها كثيرا. أما قصة الكتالوج فهى قصة كل عام؛ فالكتالوج ملىء بالأخطاء المطبعية وغير المطبعية، على الرغم من الجهد الذى بذل فى

تصحيح هذا الكتالوج ومراجعته. ما من مهرجان كامل، وأوجه القصور لا تقلل بأى حال من الجهد البشرى الذى بذل لإقامة مهرجان دولى فى شهرين على أيدى عدد قليل من البشر، الذين اضطروا للعمل ساعات طويلة من أجل القيام بهذه المسئولية. ولكننا فقط نتساءل لماذا لا يكون موعد مهرجان الإسماعيلية ثابتا كل عام حتى يستطيع المسئولون عن المهرجان ترتيب أوقاتهم فلا يفاجأوا مثلا بوصول ميزانية متأخرة تجعلهم يفقدون الأمل فى إمكانية إقامة المهرجان أصلا؛ وإذا كانت وزارة الثقافة جادة فى مكافحة الإرهاب، وإذا كانت الهيئة العامة للكتاب تصرف ملايين الجنيهات لطبع كتب تحارب الإرهاب فى دولة عدد الأميين فيها يزيد على ٧٠٪، فإليكم السينما التسجيلية وسيلة رخيصة أكيدة المفعول تصل إلى عقول كل الناس وقلوبهم، من يقرأون ومن لا يقرأون. وهى بالتأكيد وسيلة قادرة على اجتذاب الشباب وملء وقت الفراغ بطريقة إيجابية بناءة .



فى العدد القادم من إبداع

تواصل (إبداع) فى العدد القادم نشر بعض المختارات الشعرية ، لأهم الشعراء المصريين خارج العاصمة ، مع بعض الدراسات النقدية ؛ هذا إلى جانب المواد الأخرى التى يشتمل عليها العدد ، ومنها دراسات ومقالات للأساتذة :

محمود أمين العالم - لطفى عبدالبديع

مراد وهبة - أميرة حلمى مطر وآخرين

مع قصائد وقصص جديدة للأدباء المصريين والعرب .

متابعات

حازم هاشم

جوايز «كل واشكر» !!

لماذا لم يحصل رئيس وزراء السويد - ولا رئيس برلمانها - على جائزة **نوبل** مع أن الأكاديمية التى تمنحها سويدية ؟!، والسويد لا تخلو من جامعات!، والجائزة سويدية لحماً ودماً!، وقبل الإجابة على هذا السؤال لابد أن نؤكد أن جامعات السويد والمؤسسة المانحة لنوبل (زى القرع تمد لبره) حتى الآن!، فالذين يحصلون على جائزة نوبل هم من جميع انحاء العالم إلا السويد!، ثم لماذا لا يحصل الرئيس الأمريكى ورئيس الكونجرس الأمريكى على جائزة « بوليتزر » فى الآداب مع أن هذه الجائزة أمريكية خالصة؟!، وحتى فى عالمنا الثالث يقفز ذات السؤال المحير بالنسبة لجائزة «**الملك فيصل العالمية**» وجائزة «**صدام**» فى العراق وجائزة «**سلطان العويس**» وجائزة «**البابطين**» فى الكويت!، فحتى الآن لم يفز بجائزة فيصل رئيس الوزراء السعودى ولا رئيس مجلس الشورى المزمع إنشاؤه فى السعودية!، وقد كرم صدام حسين نفسه بكل ألوان الألقاب والنياشين والرتب العراقية لكنه ظل متعففاً - حتى الآن - وكذا رئيس البرلمان العراقى عن «هبر» جائزة «صدام»!، وأما سلطان **العويس والبابطين** فإنهما آثرا أن ينفقا من حرٍّ مالهما على جائزة باسميهما تمنح لكل الناس إلا أن ينالاها مع أن (الجايزة جايزتهم والفلوس فلوسهم)!، والشهادة لله أن هذه الأسئلة لم تمر على خاطرى مجرد المرور لولا أن جاءنا إعلان جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية فى مصرنا العزيزة بالنبأ العظيم!، والنبأ فى لغة العرب غير الخبر! فالنبأ يعنى أن هناك حادثاً جللاً قد وقع سواء كان يدخل البهجة على الناس أو يصيبهم بالهم والغم على أوسع نطاق!، ولأن فاجعة إعلان جوائزنا التقديرية والتشجيعية مؤخراً قد أصابت شخصنا الضعيف بالكمد والإحباط المقيم!، كما أنها قد أسلمتنا - بعد أن افقنا- إلى حالة عقلية لم نمر بها من قبل

إلا فيما ندر!، كفاجعة هزيمة يونيو ١٩٦٧م وأطول زلزال ضرب مصر وما إلى ذلك!، لقد برز السؤال الذى طرحناه فى أول الكلام فلم نهتد إلى سبب وجيه لما يحدث فى بلاد الفرنجة أو العرب بالنسبة للجوائز!، وبعد إجهاد عقلنا وإعماله اهتدينا إلى السبب وما هو بالسبب الهين!، فرؤساء الوزارات والحكومات والبرلمانات الخواجات والعرب ليسوا كرئيس وزرائنا ورئيس برلماننا فى معزتهم على أبناء شعوبهم فرداً فرداً وكل أحد باسمه!، وهذا يؤكد تقصير الجامعات فى تلك البلاد عن رصد ظاهرة «المعَزَّة» هذه عند مواطنى هذه الشعوب!، أما جامعاتنا المصرية فقد انشغلت لسنوات بقياسات درجات حرارة «المعَزَّة» التى يحملها كل مصرى لرئيس الوزراء والبرلمان فلما أطمانت جامعتنا إلى سلامة قياساتها كانت المقدمات لابد مؤدية إلى النتائج!، وهذا يؤكد سلامة المنهج العلمى اللائق بجامعاتنا العريقة وهى ترشح رئيسى الوزراء والبرلمان المصريين للجائزة التقديرية باسم الدولة معللة ترشيح رئيس الوزراء بأنه «عزيز على كل مصرى»!، ولاشك أن رئيس البرلمان كذلك لا يقل معزة «عند كل مصرى» طبقاً للاستبيان الذى طرحته هذه الجامعات على أفراد الشعب المصرى من أقصى الوطن إلى أقصاه!.

كل الذين شاركوا فى هذه «العملية الكبرى» بدا عليهم أنهم (عاملين عملة)!، ذلك أن اكتساح رأس السلطتين: التنفيذية والتشريعية - دعونا الآن من رئيس قطاع الإنتاج التليفزيونى فهذا «حالة وحده»!- للجائزة التقديرية، قد هبط بأقدار وكرامات وكيانات هبوطاً فظيعاً وصل إلى الانهيار!، هكذا فى ضربة واحدة سقطت هيبة منصبى رئيسى الوزراء والبرلمان !، ولن يصدق أحد بعد ذلك أن لدينا مجلساً «أعلى» للثقافة بل حق عليه أن يكون المجلس «....» للثقافة!، ولم يستطع أحد - ولن يستطيع - بعد هذه (العملة) أن يبرىء ساحة وزارة الثقافة، وهل يمكن لأى عاقل أن يأخذ ما فعلته الجامعات التى رشحت الرئيسيين للتقديرية مأخذ الجد؟!، الآن حق على الجامعات القول بأن «مجالس الجامعات فى موكب النفاق» كما كتب أستاذ جامعى فى أعقاب الذى حدث فى جريدة يومية معارضة الخميس الأول من يوليو ١٩٩٣م!، فالجامعات التى اكتشفت - فجأة! - إبداعات رئيس مجلس الوزراء والشعب بما يستحقان عليه جائزة الدولة وتقديرها؛ هذه الجامعات التى لم «تستح» من إعلان هذا الاكتشاف لرجلين فى أعلى مناصب الدولة!، هى الجامعات التى داخ كثير من العلماء والمبدعين الثقاة (السبع دوخات) حتى تلتفت بعين الرضا إلى إسهاماتهم!، وفى فرع العلوم الاجتماعية بالذات - مجال تقدير رئيسى الوزراء ومجلس الشعب - ومن هؤلاء العلماء من رحل عن الحياة ومنهم من ينتظر؛ دون أن ينالوا أى تقدير من أى نوع!، وبعد هذا الانهيار للمناصب والأشخاص والمبانى والمعانى إذا بملهاة أخرى تعرض على مسرح حياتنا الثقافية أيتها تبرع الرئيسين بقيمة الجائزتين!، فكان هذا التبرع كالذى يفعله مقاولو الهدم للعمارات إذا تبرعوا بالأنقاض مع أن الذى هدموه كان سليماً ولا يستحق الهدم!.

ولأن كثيراً من الجرائم لا تستطيع أجهزة البحث الجنائى التعرف على بصمات أبطالها لسبب أو لآخر!، فإن الجريمة التى نحن بصددها كانت من هذا النوع!، فوزير الثقافة قد أعلن - فى حوار معه - أنه كان «يتوقع المشاكل من فوز الرئيسين بجوائز الدولة»!، لكن الوزير كان محتاطاً للأمر أيما

احتياط! فقد أفاد فى هذا الحوار - («الوفد» الخميس الأول من يوليو ١٩٩٣م) ــ بأنه لا يد له فى هذا الفوز العظيم!، وأن هناك مجالس جامعات قد رشحت!، وأن اقتراع لجنة الجائزة فى المجلس «...» للثقافة كان اقتراعاً سرياً وقد أسفر عن موافقة الأغلبية الساحقة على منح الجائزة للرجلين!، وأن رئيسى الوزراء والبرلمان لا يملكان الاعتذار عن ترشيح الجامعات لهما!، وأن المجلس «...» للثقافة لا يملك رفض ترشيح الجامعات!، وأن الطمأنينة كاملة على سلامة الأوراق والإجراءات!، مما لا نملك معه إلا أن نقول: الحمد لله.. الحمد لله!.

وأما الجامعات التى رشحت فلم يصدر عنها أى كلام!، لقد فعلناها وكفى!، (أعلى ما فى خيولكما اركبوه)!، وعلى المتضرر أن يلجأ للقضاء مع تمكين رئيسى المجلسين من جائزتيهما التقديرية!، وحتى لا يبلبل حاقد أو حاسد الرأى العام بترويج تهمة النفاق لصاحبى السلطتين الحاليتين، ها نحن قد رشحنا رئيس وزراء سابق لذات التقدير وقد فاز!.. مما لا نملك معه - نحن ضحايا الجريمة - إلا أن نعاود ترديد الحمد لله.. الحمد لله فى كل الأحوال!.

وأما المجلس «...» للثقافة فقد أظهر لنا - بما لا يدع مجالاً لأى شك! - أن بحث إنتاج المبدعين وفحصه - من غير أهل السلطة حالياً أو سابقاً - قد جرى على دقة وتدقيق مدهشين!، فالجوائز التشجيعية قد حجب معظمها - ثمانية فقط من أربع وعشرين - لنقص كفاءة البعض وعدم ارتفاعهم إلى مستوى التشجيع!، ولما كنت لم أشارك فى هذا الفحص والبحث فإننى أرى أن الذين لم يفوزوا بتقدير أو تشجيع قد جانبتهم الفطنة إذ تقدموا بإبداعاتهم!، بل كان عليهم أن يبحثوا لأنفسهم أولاً عن مناصب فلكل منصب (الجايزة اللى على قده)!، فليس هذا زمن العمل بل زمن (الناس الواصله) وعلى كلٍ أن يبحث عن (مواصلة) وله أجمل المنى والجوائز! فالحمد لله.. الحمد لله..!

وقد فاتنا فى رصد أبعاد ما حدث ونتائجه أن نشير بعين الاعتبار إلى ضحايا آخرين - على قيد الحياة أو ماتوا - وقد نالوا بعملهم وكفاحهم هذه التقديرية!، فقد كان بعض هؤلاء يتيهون على زوارهم - أو أسرهم من بعدهم - بهذه التقديرية!، فهل يجد هؤلاء وأولئك اليوم ما يبعثهم على هذا التيه؟! وأى خيلاء بجائزة من الدولة تذهب كيفما اتفق على النحو الذى جرى ؟! لقد بات على الذين يبدعون فى شتى فروع المعرفة والإبداع أن يبحثوا عن التقدير فى كل الجهات وعند كل الناس عدا هذه الدولة ووزارة ثقافتها ومجلسها «...» للثقافة !، ذلك أن الأشخاص أو المنشآت أو الجهات المختلفة؛ لا أظن أن أحدا فيها ومنها تمكنه أن يرتفع إلى هذا التدليس الإبداعى الذى فاجأ الجميع!، فأصحاب محلات الأحذية لو فكروا فى منح جائزة باسمهم لذهبت بالتأكيد إلى واحد ساهم فى تخفيض أسعار الأحذية أو ابتدع نوعاً جديداً من النعال!، وبائع الكشرى - إذا فاز بتقدير زملائه باعة الكشرى - فلن يكون السبب إلا أنه قد ساهم فى رفع مستوى الكشرى!، أليس هذا أجدى وأصدق ألف مرة من جوائز «كل واشكر» التقديرية وأختها التشجيعية من الدولة العلية؟!، وما دامت هناك شبكة من المصالح والوفاء للأفضال فى دولة شعارها (تراعينى قيراط أراعيك قيراطين) و(تدينى جايزة أستوزرك سنتين) ، و(تقدرنى مرة تبقى رئيس جامعة مرتين) و«تبصلى بصة أمجلسك أعلى مدتين»!، والحمد لله.. الحمد لله!



المكتبة العربية

محمود حنفى كساب

« المرسى والأرض »
وقضايا الإبداع الروائى

-١-

وضعت نفسى مكان الكاتب الشاب **فريد محمد معوض** الذى صدرت له روايته الأولى (**المرسى والأرض**) عن سلسلة (**أصوات أدبية**) ؛ فقلت لنفسى لابد أن تكتب رواية لأنه بدون الرواية لن يكتب لاسمك الخلود فى عالم الإبداع المصرى والعربى ، خاصة وأنا لا أزال قليل الحيلة وظيفيا ، ولم أكتب سوى بعض القصص القصيرة أقرنها فى بعض الأحيان بكتابة حواديت للأطفال فى المجلات



غلاف الكتاب

العربية ، وقد أسعدنى كثيرا أن تتبنى اليونيسيف بعضا من أقاصيصى ، وطرت فرحاً عندما كتب **مصطفى عبد الغنى** دراسة تعقيبية على مجموعتى القصصية (**عود ثقاب**) التى ستصدر عن سلسلة (**إشراقات أدبية**) .

وجدتنى أشرع فى كتابة رواية ، فتأملت الكون من حولى ، ثم عندما لم أجد موضوعا كونيا يدخلنى فضاء الرواية ـ على حد المصطلح الجديد الذى يتم تداوله الآن فى الكتابات النقدية ـ

عرجت على (واقع القرية المصرية عموما وما حاق بها من فساد) ، واخترت تلك المرأة الفلاحة بكرية التى تزوجت من عبد النبى المرسى خفاجة ، وأنجبت منه طفلين جميلين، رغم أنها مجروحة بسبب ازورار سمير الناغى عنها وزواجه بابنة العمدة عندما صعد السلم الاجتماعى داخل القرية وأصبح - من الناحية المالية - ملائما لنسب الأكابر ! ولأننى أكتب رواية فلابد من أن أدير صراعا حول حدث يتم داخل الزمان والمكان ، ولابد من أن يكون هذا الحدث مروعا ينم عن سقوط شئ عظيم ، كنيزك مثلا أو أن يحدث زلزالا داخل الأنساق المتعارف عليها فى القرية ، ومن ثم وجدتنى أدفع ببكرية - بسبب الفقر والعوز - إلى الخدمة فى منزل أم شوكت ، وحتى يصبح الأمر مبررا للسقوط أجعل شوكت يشتهى بكرية الجميلة، ولذا فسترقد تحته بسهولة بسبب جوعها على كافة المستويات، وإن لم يلحظه القارئ الذى سيغفر لى هذه الهنة ، وحتى تكون الكتابة معاصرة سأجعل بعض الأصوات المتداخلة وذلك لكى تقوم بمهمة الروى وتنطلى الحيلة على القارئ ، وسأغلف كل ذلك ببعض ما يتداوله الفلاحون فى الحقول وعلى مصاطب القرية من مواويل وأمثال ، وحتى أبرر سقوط بكرية وتحولها إلى عاهرة أو ما يشبه ذلك ، فلابد من أن أستعير من **يوسف إدريس** مشهد السقوط الذى أورده فى (الحرام) ، وبدلا من أن تسقط بكرية فى الحقل من أجل جذر بطاطا ، تسقط بكرية لأنه أسقط فى يدها ولم تتمكن من المقاومة ، لكأنها فى شوق عارم إلى ذراعى رجل وصدره الممتلئ بالعشب الأسود تلقى برأسها فوقه (**ويسقط بفمه ، تهرب بفمها ، يواصل ملقيا جسده ، ثمة مقاومة لا تزال فى داخلها ، لكنها تلاشت حين سقط فوقها ، رفع رأسه لأعلى وجد الأعمدة شامخة ، والناموسية لا تزال ملمومة ، رفعها فوق ذراعيه ، ألقى بها لأعلى ، شد الناموسية لتنسدل ، وحين همت أن تعيد المقاومة رأت الحقل الأسود فى صدره فتركت نفسها ، وحين ارتوى الحقل بالعرق كانت تتشمم وهى غائبة**) ص ٣٣ .

ولأن الأمر سيفلت من يدى ، وستصبح الرواية مفتقدة لمبرر كتابتها أصلا فلابد من إجراء بعض الأشياء فى شخصية عبد النبى الفقير المتهافت على الوظيفة الميرى ، وعندما يترك الفلاحة ويلتحق بالوظيفة يفترسه مرض السل ويموت - هكذا من الكحة (**تسمع أنفاس عبد النبى رتيبة تباغتها سعلة قوية ، تنكمش . ضوء اللمبة السهارى يتغامز ، تتابعه .. تغمض عينيها ، يكح ويكح .. يأتى المرسى ثانية ، يود لو يبتسم له لا يستطيع .. يكح ويكح .. إلى أن تشرق الشمس فيحملوه إلى عالم لا يكح**) ص ٦٨ . ويموت عبد النبى رغما عنى لأن بكرية سقطت دون مقاومة تذكر ، ولذا فلابد من ختم الرواية بما يشبه الشعر حتى يتولد لدى القارئ أن الأمر جاد تماما فأنسب إلى المرسى خفاجة والد عبد النبى أنه قال :

(سيأتى من صلبى من يزرع الأرض / ويصون العرض / وسيأتى قوم لا يبرحون الأرض/ إلا وقد تركوا آثارهم / وسيأتى من صلبى من يموت !!) ص ٦٩ .

ولأننى منذ بدأت فى كتابة الرواية التزمت بواقع القرية المصرية وما أصابه من فساد فلابد وأن أدلل على هذا الفساد بتبيان أسبابه وأولها (الهجرة إلى الجهات الأربع) من جانب الرجال ، وترك النساء اللاتى لا يستطعن الصبر على فراقهم ومن ثم يصبحن حرثا سهلا لأشباه الرجال فى القرى والنجوع ، ولابد أن (**سخمت**) إله الحب عند أجدادنا القدماء سيشعر بالزهو لأن ما فعله بنساء المصريين أثناء حربهم فى الشمال قد أتى أكله ويتكرر آلاف المرات فى مصر الحديثة !

ولا بأس من بعث روح المرسى الفلاح العتيد وجعله يحوم حول ولده عبد النبى مذكراً إياه بالأرض والفأس لكأنه شبح والد (هاملت) يذكره بضرورة الأخذ بثأره من عمه وأمه ، ولكننا هنا فى مركز المحلة الكبرى ولسنا فى قصر (هاملت) أمير الدنمارك ، .. والكارثة أننى لم أوضح ثمة رغبة لدى عبد النبى فى الهجرة وإنما كانت كل أمنياته أن يصبح موظفا فى الميرى الذى بدلا من أن يرفعه درجة هبط به إلى مستنقع السل الذى فتك بصدره وقتله ، وقبلها كانت زوجته قد قتلت عهدا على أيدى شوكت والناغى دون ثمن يذكر وهو أمر سأستميح القارئ فيه ولابد أن يغفر لى هذا التخبط ما بين الحدث الروائى والموقف فى القصة القصيرة وعذرى أنها الرواية الأولى، وأعد بأننى سأتلافى كل الأخطاء فى الرواية الثانية ، خاصة وقد بدأ النقاد يلتفتون إلىّ ويكتبون عما أبدعه .

-٢-

هذا ما كان من أمرى عندما وضعت نفسى مكان **فريد معوض** الذى التقيت به فى أواسط الثمانينيات فى ندوة قصصية بالمحلة الكبرى كان قد رعاها بعض الأدباء الذين ينتمون للمحلة ويعيشون فى القاهرة الآن ، ثم بعد ذلك التقيت به لقاءاً خاصا على وعد بدراسة نتاجه ولكنى - كعادتى - غرقت فى لجة العمل ولم أنتبه إلى أن ثمة شاباً موهوباً يعمل بجد لكى يصبح كاتبا وعندما رأيت الرواية (**المرسى والأرض**) لدى بائع الصحف سارعت - بلهفة - إلى شرائها وقراءتها ! وأثناء القراءة كان الإحساس بأن الأمر فى هذه الرواية هو اهتبال فرصة أن الهيئة العامة لقصور الثقافة قد أتاحت سلسلة، النشر فيها لا يشكل صعوبة ما ، ومن ثم فلابأس من كتابة رواية أو قصة قصيرة طالت عما كان مقدرا لها ، ولأننا فى عصر الرواية **ونجيب محفوظ** ، فلماذا لا نكون روائيين ؟!

والرواية ، كما هو متعارف عليه سواء بين القراء أو النقاد ، هى فصل من فصول الحياة فى تطورها وتراجعها والمآسى التى تحدث فيها وسير حياة أبطالها النبلاء ليس بفعل المنبت فحسب وإنما النبلاء مسيرة ، لأن الهامشيين لا مجال لهم فى الرواية ، وإنما تأخذهم القصة القصيرة بين أعطافها وتحنو عليهم ، وتبرزهم فى لقطات - مواقف ، أما الرواية فتنأى عنهم لأنها تستبد بالقارئ لمدة أطول وتطمع فى أن تتربع فى وجدانه ليتخذ منها عظة وعبرة بالمفهوم الكلاسيكى ؛ لذا تجد الرواية تمرق كالسهم عبر لجان القراءة والطباعة والتوزيع والاقتناء من الجمهور ، والتواجد على أرفف المكتبات العامة والخاصة ، فمعظمنا يقتنى **دستويفسكى**

وهيمنجواي وچويس وفوكنر وماركيز ومحفوظ وإدريس الروائى وغيرهم .

عنوان الرواية هو (**المرسى والأرض**) ، ولقد تفحصت الأمر جيدا بحثا عن علاقة المرسى والد عبد النبى بالأرض فلم أجد سوى إشارة إلى أن المرسى كان من الأنفار ـ الترحيلة ـ لم يملك سوى الفأس وحب الأرض ولكن بلا دليل سوى كلام الكاتب ؛ فلم يضعه فى سياق روائى يقاتل فيه من أجل الأرض بل يستشهد ، ومن ثم كان تخلى ولده عن العمل كنفر إلى الحلم بالتوظف فى الحكومة حلما معقولا ، مثلما يحلم جميع الأجراء ، ومن ثم يصبح العنوان لا دلالة له ، ولا تنتمى الرواية إليه ، وإنما الأصح أن يكون عن سقوط بكرية الزوجة الساذجة التى تحولت إلى عاهرة بين زنود الناغى وشوكت ومن يأتى بعدهما عندما يشاع الأمر فى القرية خاصة وقد مات عبد النبى تأثرا بمرض السل !

-٣-

والقارئ لهذه الرواية سوف يلحظ ـ دون كبير عناء ـ أن الشخصيات داخلها لا تشتبك فى صراع يثمر أحداثا تتنامى لتصل إلى الذروة التى تليق بالرواية كبانوراما لحياة تدان أو تمجد أو يبشر بها ، وإنما هى شخصيات فى صراع مع نفسها وأحلامها مما يلقى بها فى السكون الممض الذى تعانى منه معظم الكتابات العربية ، حيث المغامرة غير واردة لدى من يضطلعون بالمثول فى حضرة الكون الروائى ؛ فالشخصيات كلها مفعول بها ، ولا يوجد ثمة نأمة تدل على أنها ـ أى هذه الشخصيات ـ قادرة على أن تكون فاعلة ، على الأقل داخل الرواية ، ترى ما هى الأسباب ؟!

الكاتب المصرى خاصة والعربى عامة ، يعيش فى مجتمعات لم تتبلور كمجتمعات لها شخصية وطابع ، وهى مجتمعات يضعف فيها الرأى العام إلى حد يشبه الانعدام ، وهذا راجع إلى تفشى الأمية والدكتاتورية والتخلف المروع والانتهاك من القوى الخارجية ، وباستثناء مجتمعات الأنهار ، لم تنتشر دولة النظام والقانون فى بقاع كثيرة من وطن الأمة العربية ، وإنما القبيلة بكل تراثها التى تسيطر على مجريات الأمور ، لذا فإن الشعوب تعيش بالسكون وفى السكون وتحلم فى سكون دون أمل فى الانعتاق مما هى فيه ، والكاتب العربى وخاصة من يملك موهبة القص ليس أمامه سوى أن يطرح ذلك السكون على الأوراق مبدعا قصة أو رواية ، وهكذا فعل كاتبنا المعاصر بالسكون، قدم شخصية بكرية التى انتهكت بفظاظة من جانب شخصيتين : الناغى الذى كان قد سافر إلى بلاد النفط والرمال ، وعاد محملا بما جعله أهلا للزواج من ابنة العمدة فى الوقت الذى كان قد عاهد بكرية على الزواج ، وشوكت المراهق الخائب الذى يعتلى النساء اللائى يفتقدن أزواجهن المسافرين إلى الصحراء العربية .. ورغم أن الكاتب لم يوضح لماذا استسلمت بكرية هكذا بسهولة؟ ومن الخبرة بالنساء المصريات اللائى هن أمهاتنا وأخواتنا وزميلاتنا وجاراتنا وزوجاتنا وبناتنا، لم نلحظ ثمة استسلام من إحداهن هكذا ـ كما صور الكاتب بكرية فى روايته ـ لأن المصرية تحمل تراثا موغلا فى القدم بالحرام ومن النادر أن تنزلق مصرية هكذا بسهولة، فضلا عن أنه لم يرد بالرواية أن عبد

النبى مهمل فى واجباته الزوجية خاصة إذا علمنا أن المقابل الذى سقطت من أجله بكرية كان قبض الريح !

وكان لدى الكاتب فرصة ممتازة لاستغلال سقوط بكرية استغلالا يمكن القارئ من الغوص فى ذلك العالم المأساوى الذى يعيشه عبد النبى اللاهث دوماً ، كما أن عالم القرية الذى قدمه الكاتب عبر روايته لا يؤدى بالضرورة إلى سقوطها ، أقصد سقوط بكرية ، فأين هى الظروف المعيشية الصعبة التى تعانى منها بكرية وزوجها وطفلاها؟! أمور لم تتضح من الرواية .. أما استمراء الكتابة عن ممارسة بكرية للعهر ، فلابد أن له أسباباً أخرى سكت عنها الكاتب ، لأن ممارسة الجنس فى منزل الزوجية وعلى مرأى من الطفلين فُجر لم نعهده فى قرانا، وغير مقبول في رواية تدعي أنها مكتوبة عن الأرض .. كان مقبولاً من **يوسف إدريس** فى « **الحرام** » عندما سقطت الزوجة المحرومة الجائعة من أجل جذر بطاطا ، فلقد حولها **يوسف إدريس** إلى مأساة حقيقية ضد التخلف الذى عانته جماهير الأجراء.. أما هنا فالأمر يختلف ، حيث قدم الكاتب بكرية وهى ناقمة على الناغى الذى تركها وتزوج بغيرها ، فتستسلم للناغى ، ومن يدرى لمن استسلمت بعد ذلك عندما انتقل عبد النبى إلى ذلك العالم الذى لا يكح فيه أحد ؟!

أيضا إذا ما حكمنا على أن هناك صراعا يدور أو دار بين الناغى وشوكت على بكرية ، فهو صراع فى مخيلة الكاتب ولم يتمكن من طرحه على الورق فى روايته، والمسألة تتركز فى جسد بكرية الذى لا يرتوى بسهولة ، ومن ثم تقف ـ بكرية ـ كرمز عاجز داخل الرواية ، ولا يمكن معادلتها بالأرض التى فقدت فأس المرسى حسبما أراد الكاتب شحننا بهذا المفهوم ، لأن التقاء سمير الناغى وشوكت على جسد بكرية فيه الكثير من الافتئات على ما يمكن أن يوحى به الواقع الذى ادعى الكاتب أنه يسود القرية المصرية الآن والذى أورده فى الرواية ـ حسبما قرأناها ـ فهو يقول إن القرية المصرية تعانى من :ـ

ـ لا أحد يزرع الأرض والجميع سافروا إلى الخارج من أجل الوهم !

ـ أن النساء مباحات لكل ذى زند لم يسافر ! أو سافر وعاد محملا بأوراق العملة الزرقاء والخضراء !

ـ أن المرض يفتك بالجميع وهذا المرض مرض غريب لا ندرى كنهه ويجعل الناس تكح وتموت !

أما المرسى الذى حملت الرواية اسمه فليس ذا أهمية ، ومحاولة الكاتب توظيف طيفه فى الأحلام لم تكن محاولة ناجحة .. وربما ـ لو أن الكاتب استوعب شبح والد هاملت أمير الدنمارك الذى كان يحرص ولده على الأخذ بثأره من عمه وأمه ـ لكان الأمر أكثر إثارة داخل رواية (**المرسى والأرض**) ، ولذا كان شبحه ـ المرسى ـ باهتا ومهزوما ولا يمثل ذلك الذى حاوله الكاتب ، وهذا يقودنا إلى التأكيد على ضرورة أن يكون للروائى وجهة نظر متكاملة ومتسقة مع الحياة التى يقدمها .. لابد وأن يعى أن الحياة تتطور ، والشخصيات لابد من أن يكون لكل منها تاريخ ومبررات لهزائمها وانتصاراتها حتى يضمن الكاتب انحياز قارئه لوجهة نظره !

بثينة الناصرى

العراق يبكى ليلاه

قالوا ـ للدلالة على دقة صواريخهم ـ إنهم أطلقوا من البحار العربية ٢٣ صاروخاً أصاب عشرون منها الهدف ـ مبنى المخابرات العراقية ـ وطاش ثلاثة .

ونحن أبناء العراق نقول إن ثلاثة أصابت الهدف وطاش عشرون ؛ لأن المبنى الخالى الذى أصابه عشرون صاروخاً يمكن إعادة بنائه عشرين مرة، أما مصرع وإصابة ٣٦ إنساناً عراقياً، فهذا ما لا يمكن تعويضه . وأفدح ما أصاب العراق استشهاد الفنانة التشكيلية **ليلى العطار** ، والريشة بيدها ، وسط لوحات لم تكتمل بعد . ولهذا نقول : إن الصواريخ الطائشة هى التى أصابت وهى التى أوجعت . أو ليس هذا هو المقصود بآلات الدمار العمياء هذه؟ أن تقتل كل ما هو جميل ، وعذب ، ومفعم بالحياة ، وله قيمة فى وجدان الشعوب . وهل كانت هذه الآلات سوى نتاج الشر والهمجية والوحشية فى النفس البشرية ، التى تتجه بالضرورة لسحق الخير والسلام والجمال فى هذا الكون؟

« من يرسم المآذن

من يزخرف المعادن

من ينثر الأوراد

على بغداد

من يبكى شهرزاد

إذا اغتالها الأوغاد ! » (١)

استهدفت الصواريخ الفنانة **ليلى العطار** مرتين ، فى الأولى حولت لوحاتها وتاريخها وبيتها إلى رماد .. وقبل أن تستكمل إعادة بنائه أرغمها صاروخ غادر آخر على مغادرة المكان، معطرة بعطر الشهادة .

قالت **ليلى** عن هدم بيتها أول مرة، وكأنها تتنبأ بما خبأه لها غدر أعداء الحياة : « **لحظة وقوفى أمام أشلاء تلك التماثيل واللوحات والكتب، أدركت بيقين**



الشهيدة ليلى العطار بريشة الفنان جودة خليفة .



الفنانة ليلى العطار بريشة الفنان عمر جهان

أن الأعداء كانوا يستهدفون عراقنا تاريخاً وحضارة مثلما استهدفوا الإنسان والحياة . ولابد أن تتحول لوحاتنا إلى خنادق للمواجهة، لندافع عن قيم الحياة بلغة الجمال، ورموز الخير، التى كانت بمثابة الرد الحضارى على همجية القرن العشرين بقيادة الولايات المتحدة » .

ولهذا لم يكن غريباً أن يكون عنوان لوحتها الأخيرة ، التى لم تكتمل ، « **إرادة الإنسان العراقى**» فيها فضاء يتدرج فيه اللون بياضاً ناصعاً . أرض ينبثق منها الدم ساخناً، والشروخ تعلو كأنما تلك اللوحة التى لم تثبت عليها توقيعها ، بعد تمهيد معلن لشهادة قادمة .

« فانتبذت ركناً فى أقصى ليلتها

ـ هزى أفلاكك

تساقط صيفاً صيفاً برياً

تذكرة ملكوتا

اهتزت ليلتها الليلاء

وزقزقت الألوان بغابتها

فتناثر معرضها أشلاء »(٢)

كان آخر ما يشغلها معرضها الجديد ، فقد كانت سعيدة لأنها عادت للرسم ، بعد أكثر من عشر سنوات مضت عن آخر معرض لها . كانت تأمل فى إقامة معرض يضم خمسة وعشرين عملاً .

.. ولدت ليلى فى أواخر سبتمبر ١٩٤٤ وكانت فى طفولتها خجولة وهادئة ومدللة جداً.

.. فى الصف الخامس الابتدائى رسمت صورة لصديقتها ، وأرسلتها للاشتراك فى مسابقة « **شانكر** » الدولية فى الهند ، وحصلت **ليلى العطار** على جائزة الرسم وكان ذلك فى عام ١٩٥٤ .

.. اشتركت فى المعارض الجماعية منذ الستينيات ، وأسهمت فى تأسيس جماعة (**آدم وحواء**) ، وأقامت العديد من المعارض الشخصية ، وشاركت فى المعارض الدولية .

.. حازت على جائزة الشراع الذهبى ، ومنحت وسام الثقافة من قبل الحكومة البولونية .

.. شغلت مناصب فنية وإدارية عديدة منها إدارة قاعة الرواق، والمتحف الوطنى للفن الحديث .

.. آخر منصب شغلته هو مدير عام مجمع الفنون (**مركز صدام للفنون**) .

فى أغلب أعمالها هناك ثنائية (المرأة ـ الطبيعة) وعن ذلك قالت : **« إن الإنسان هو هاجسى الأول فى النظر إلى مشكلة الإبداع وإن ثنائية (المرأة ـ الطبيعة) شكلت في تجربتى معادلة البحث عن قيم جمالية وفكرية وتعبيرية داخل حدود هذه الثنائية ـ المرأة هى الأم / الخصب / العطاء الذى يبشر دائماً بالاستمرارية والولادة والتنوع، والطبيعة هى المصدر الأزلى ، ورمز الوجود الحى الثرى والتنوع أيضاً . هذه العناصر الموضوعية والخطية، واللونية تتشكل فى كل لوحة وبصياغات تعبيرية جديدة، تبعاً لانعكاسات الظرف الذاتى والموضوعى ، لأننى أبحث هنا في قضية شمولية تنتقل من الخاص إلى العام ، وتتجه في خطابها إلى الارتباط مع الإنسان وقيمه النبيلة »** .



* عند افتتاح المركز الثقافى العراقى بالقاهرة عام ١٩٨٩/١٩٩٠م .

سُئِلت مرة : كيف تستقبلين الموت ؟

قالت بثقة مفرطة : متى ما يأتي!

« إنها الآن تسبح فى بحر ألوانها ، وترسم بالأنامل اسم العراق على الأفق الأخير وتصطحب الجمال أنيساً لها في الرحيل ، الموت نهاية وليلى ابتداء النعوت . لوحات .. نساؤها المشتبكات الجذور مع النخيل يحرسن نومتها الجميلة»، وأساطير لوحاتها تقتفى خطوها .. تدخل أسطورة البدء الجميل » .

الهوامش

طراد الكبيسى

عبد الرزاق الربيعى

لطفية الدليمى

أحمد مرسى

أول رواية يكتبها الكومبيوتر

منذ عشر سنوات، راهن **سكوت فرنش** بعض أصدقائه فى وادى السليكون، قلب صناعة الكومبيوتر فى كاليفورنيا، على أن الكومبيوتر يستطيع أن يكتب رواية . قد لا تكون فى مستوى أعمال **تولستوى أوفولكنر**، ولكنه قال لأصدقائه، إن الكومبيوتر يمكن أن يبُرمج ليكتب رواية رخيصة مشوّقة - من نمط روايات **چاكلين سوسان** المثيرة، مؤلفة «**وادى العرائس**».

وراهن على أن ينتهى من إعداد المسوّدة الأولى للرواية خلال سنة وانقضت السنة وخسر ٣٠٠ دولاراً قيمة الرهان لأنه لم يتمكن من إنجاز مشروعه. ولكن هذا الرهان تجدد واستمرّ ثمانى سنوات أثمرت رواية «**هذه المرة فقط**» التى صدرت أخيراً تحت عنوان جانبى «**رواية كتبها كومبيوتر بُرمج ليفكّر بطريقة تفكير الكاتبة واسعة الانتشار عالمياً چاكلين سوسان - كما رواها سكوت فرنش**».

ويقول **سيڤ لوهر** ، فى عرضه للكتاب بصحيفة نيويورك تايمز إن قصة كفاح **سكوت فرنش** لإنتاج رواية بأسلوب **چاكلين سوزان** بواسطة الكومبيوتر تبين التقدم الذى لاهوادة فيه فى تكنولوجيا الكومبيوتر، وفى الوقت نفسه، قصورات الكومبيوتر الحادة. وهذا العمل - الذى أنتج بواسطة كومبيوتر ماكنتوش - أبل - ذى طاقة فائقة - يُدعى هال، واستخدام ما يُسمى بالذكاء المصطنع، وهو شكل متقدّم للبرمجة يحاول أن يحاكى التفكير البشرى، أثبت تعاوناً بطيئاً وشاقاً فى أغلب الأحيان .

يقول **سكوت فرنش**، وهو مستشار مراقبة الكترونية عمره ٤٣ عاماً ومُبرمج كومبيوتر عصامى التعليم، «بأمانة لو أنى كتبت هذه الرواية بنفسى ، لكنت قد فرغت منها منذ سبع أو ثمانى سنوات».

ويقـول إنه فى النهـاية، كـتب حـــوالى ربع الكتـــاب، وأنتج الكومـبـيوتر حوالى نفس الحـجم، ويمكن وصف البـقـيـة بتـعـاون بين الإنسان والماكينة .وقد أخذت كتابة مشـهـد شكل حـوار بين **فـــرنش** وبرنامج الكومـبـيـوتر. فـقـد يوجـه الكومـبـيوتر أسـئلة، فـيـقـوم بالردّ عليـهـا، ثم تفـرز الماكينة السـرد فى صورة بضع جمل كلّ مرة. وقد يغيّر بعـد ذلك كلمــة هنا وكلمــة هناك، ويصـحـح هجـاء كلمـة مـا. وبناء على ما تقدّم، يمّكن أن يسـأل الكومبيوتر بعض الأسـئلة الأخـرى التى يتـعين على **فـرنش** أن يجيب عليها. وهو يقـول أن الكومـبـيوتر لا يكتب فـقـرة كاملة فى وقت واحد. «ولا تتـوقع أن تنهض وتبـتـعـد وتعـود مـرة أخـرى فـتـجـد فـصـلاً كـامـلاً. إن العـمليـة ليست متطورة إلى هذا الحد» .

وقد صيغ جانب كبيـر من نبرة الرواية وعـقـدتهـا على أسـاس آلاف القواعد التى برمجها **فـرنش** فـى الكومبيوتر، صيغٌ اشتقها عن طريق تحليله الدقيق لكتـابين من مـؤلفـات **چاكلين سـوسـان** الأكـثـر رواجـا «**وادى العرائس**» و «**مرة واحدة لا تكفى**» . وعلى سبيل المثال عندما كـان يتـعين أن تلتـقى شـخـصـيـتـان نسائيتان يسـأل الكومبيوتر **فـرنش** عن «عـــامـل الدهـاء» الذى ينبـــغى استخدامه فى المشهد، فيقدم **فرنش** عشرة خيارات. فإذا اختار الخيار ٨ - دهاء كبير - يرجع الكومبيوتر إلى ذاكـرته ليـصـوغ جـملة يرُجّح أن تستـخدم كلمـات مثل «الصـياح» أو «الصريخ» .

وقـد دهشت الأوســاط الأدبيــة لاسـتـقـبـال النقـاد - الكريم - لـرواية «**مرة واحدة فقط**»، وبصفة خاصة بالقيـاس إلى النقـد الذى كـان يوجّه إلى أعمال **چاكلين سوسان**. وقـد كتبت صـحـيـفـة نيويورك تايمز، فى تأبينهـا سنة ١٩٧٤، أن النقـاد كـانوا جميـعـهم تقريبـاً لا يعرفون الرحـمة فى تناولـهم لكتـبـهـا». وقـد نشــر الروائى **توماس جيفورد** مراجعة لرواية «**مرة واحدة فقط**»، وروايـة أخـــرى مـن نفس الجنس الأدبى «**نجم أمـريكى**» **لچاكي كولينز**. وقد خلص الكاتب إلى القول: «**لـو كـنـت تحبّ هـذا الـنـوع مـن الكتـابة، فسوف تفضلّ الرواية التى كتبها الكومبيوتر**» .

وجـاءت إيماءة الاسـتـحـسـان الأخرى من فصلية **چاكي سوسان الميـتـة** ..، وهى مجلة تصـدر فى نيـويورك تتناول أعـمـال **چـاكـلـين سوسان** بمعايير متعادلة الحماسة. وقـالت المجلة إن **چاكـي سـوسـان** يمكن أن تفـخر بهذه الرواية. فـهناك الكثـيـر من الأمـوال والابتـذال و الأمـــــــراض والموت والجـنـس والتـراجـيـديا والبنت الطيـبـة التى تتحول إلى شريرة. ولكن نجاح كتب **چاكي سوسان** كان يقاس بالتوزيع . ولكن خبراء النشر، وحتى الذين قد يبـهـرهم الإنجـاز التكنولوجى لكتـاب «**مـرة واحـدة لا تـكفى**» تسـاورهم الشكوك فى انتشـار توزيعـهـا ويقول **مارك أرونسون**، المحرر الأول بدار النشـر هنرى هـولت وشـركاؤه، «إنهـا تحفة أكثر منها شيئا يمكن أُن يحقق نجاحاً تجارياً واسعاً. ولكنها شهادة بأننا فى مفـترق طرق تكنولوجيا فى صناعة النشـر.» وتعترف دار النشر التى أصدرت الكتاب بأنه مجرد فتح تجـريبى وأن آفـاقـه التـجـارية غـيـر مؤكدة. وقد صدرت طبعته الأولى فى ١٥ ألف نسخة فاخرة بسعر الكتاب حـوالى ٢٠ دولاراً. ويقـول الناس إن المكتبـات لا تـعـرف ، أسـاسـاً، كـيف

تتعامل مع هذا الكتاب. ولكنه يأمل أن تجتذب الطرافة القراء «ولا أقول إنه عمل أدبى متميّز، ولكنه لا يقل من حيث الجودة عن المئات من روايات الحب التى يجرى نشرها هذا العام».

وعلى الجانب الآخر، أذهلت التجربة وأسرت خبراء الكومبيوتر الذين يرون أن كتابة رواية تقع فى ٢٩٥ صفحة على نسق ملكة روايات الحبّ الساخنة بمثابة تطبيق عابث على نحو ممتع للذكاء المصطنع، وهى تكنولوجيا ترتبط بصورة عامة بمرام شديدة التعقيد مثل إيجاد علاج للسرطان.

وقد ثارت عقبات كثيرة، على مدى السنين، أمام محاولة تعليم أجهزة الكومبيوتر أن تكتب ومن أكبر هذه العقبات ما يسميه البروفسور **مارفن مينسكي**، الأستاذ بمعهد ماساتشوستس للتكنولوجيا «مشكلة المعرفة الفطرية السليمة». ويعنى بذلك أنه يمكن تغذية الكومبيوتر بقوائم واسعة من الكلمات، ويمكن أن تحلّل البرامج قواعد اللغة والجملة والبنية، ويمكن تشريح أسلوب كاتب. ولكن الكومبيوتر لا يفهم حقيقة الكلمات. وقد وقع **سكوت فرنش**، بعد عدة بدايات فاشلة وبحثٍ واسع عن الذكاء المصطنع، وقع فى أواخر الثمانينيات على برنامج من إنتاج **نيورون داتا إنك**، وهى شركة متخصصة فى نظم الخبراء، فرع من الذكاء المصطنع. وتمكن **فرنش**، بمساعدة البرنامج، من أن يكتب عدة آلاف من القواعد المحوْسبة التى تفيد بكيفية تفاعل أنماط معينة من الشخصيات مع آخرين فى موقف معين، على أساس أنساق فى أعمال **چاكلين سوسان** ويقول **سكوت فرنش**، وعلى سبيل المثال سيقترح الكومبيوتر موقف عقدة نمطى **لچاكلين سوسان** : امرأتان تسعيان إلى الرجل نفسه. ثم يقترح الكمبيوتر أنه، استنادا إلى تحليله لروايات **چاكلين سوسان**، هناك «احتمال كبير» أن يُستخدم الجنس والمخدرات فى محاولة الشخصية أن تغوى الرجل الخيالى. ويشير الناشر، من ناحية أخرى، إلى المشاكل الشائكة - فيما يتعلق بحقوق النشر - التى يمكن أن يثيرها كتاب مولّد بالكومبيوتر يقوم على أساس أسلوب كاتب مشهور ولكنه استطاع أن يعقد اتفاقاً، رفض الخوض فى تفاصيله، مع ممثلى ورثة الكاتبة **چاكلين سوسان**.

ويؤكد كثير من خبراء الكومبيوتر أن **سكوت فرنش** متمكن من علم الذكاء المصطنع. ولهذه الشهادة أهميتها للرد على أىّ متشكك فى احتمال أن تكون هذه التجربة مجردّ عملية احتيال، خاصة فى غياب شهود عيان على مدى السنوات التى انكبّ خلالها **سكوت فرنش** على تحقيق غايته فى بيته فى وودسايد، بكاليفورنيا.

ويقول صاحب التجربة نفسه «إن تزييف هذا الكتاب لم يكن حقيقة يستحق وقتى وجهدى. فقد اعتقد معظم أصدقائي طوال سنوات أنى مجنون وأنى ربما لا أتمكن من مجرّد تغطية نفقاتى من هذا الكتاب، إنه مجرد شئ أردت أن أفعله لكى أثبت أن فى الوسع عمله ».

سهير لطف الله ياسين

مهرجان ڤينيسيا : البينالى الخامس والأربعون

من ١٣ - ٦ إلى ١٠ - ١٠ - ١٩٩٣

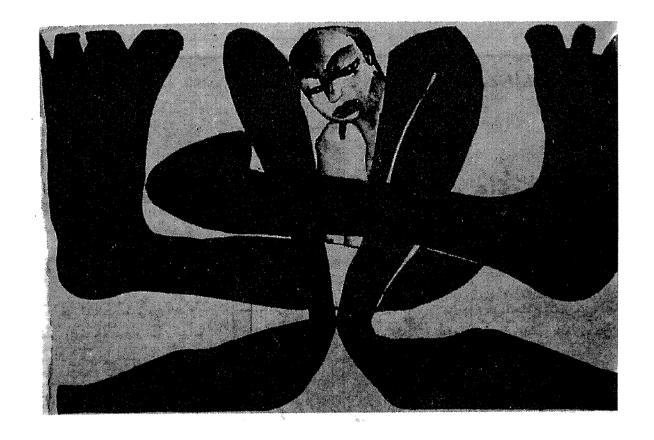
بدأ فى الثالث عشر من الشهر الماضى (يونيه) مهرجان ڤينيسيا (البينالى الدولى للفنون)، وسوف يظل مستمرا طوال أربعة شهور تقريبا، حيث سينتهى المهرجان فى العاشر من أكتوبر القادم، وسوف تستقبل إيطاليا فى هذا المهرجان الدولى الكبير أعمالاً لما يزيد عن سبعمائة فنان ينتمون إلى ثلاث وخمسين دولة.

ويعد مهرجان ڤينيسيا واحدا من أعرق المهرجانات الفنية وأهمها ، فمهرجان هذا العام هو الخامس والأربعون؛ وفيه كثير من الأعمال والمعارض الجديدة، يأتى فى مقدمتها معرض الفنان الإنجليزى «فرنسيس باكون» الذى يعتبر معرضه هو الأول من نوعه، حيث يُحْيى فيه صورة إيطاليا القديمة؛ وكذلك معرض النحاتة «لويز بورچوا» فى الجناح الامريكى، أما فرنسا فسوف يمثلها الفنان «چون بيار رين»



شعار المهرجان

ويجتذب مهرجان ڤينيسيا (البينالى) آلاف المحترفين من الفنانين، ويقوم بتغطيته ما يزيد على الفى صحفى بالإضافة إلى الزوار، ولذا فليس غريب أن يصبح هذا المهرجان من أهم الأحداث الثقافية فى إيطاليا وأجملها وأشهرها، فهو المهرجان الأكثر تجهيزا وإعدادا منذ زمن بعيد، فوق أنه تعدى أهميته الفنية ليصبح مثار نزاع بين الأحزاب السياسية الإيطالية. وقد تم الإعلان أخيرا عن بعض



الإصلاحات التى ستطرأ على هذا المهرجان، فى الوقت نفسه الذى يتم فيه تجديد الحياة السياسية والاقتصادية فى شبه الجزيرة الإيطالية، خاصة ما يجرى الآن من حرب ضارية على مظاهر الفساد السياسى. ومن المنتظر أن يقر البرلمان الإيطالى هذه الإصلاحات الخاصة بالمهرجان فى أثناء هذا الشهر .

ومن المعروف أن المهرجان ينقسم إلى أربعة فروع هى : الفن التشكيلى والموسيقى و المسرح والسينما، وقد قام كل من «**چان لويجي روندى**» رئيس المهرجان (البينالى) و «**رافائللو مارتيلى**» السكرتير العام، و «**أشيل بونيتو أوليفا**» مقرر قسم الفن التشكيلى لمعرض عام ١٩٩٣، بتقديم البرنامج الكامل للبينالى الخامس والأربعين للفنون، إلى وسائل الإعلام والفنانين ومحترفى سوق الفن الإيطالى .

وتبلغ ميزانية مهرجان فينيسيا الحالى كما أعلن «**رافائللو**

مارتللى» ستة عشر مليار ليرة إيطالية، أى ما يعادل تسعة وخمسين مليون فرنك فرنسى، وتستهلك إدارة المهرجان ما بين ثلاثين إلى أربعين فى المائة من هذه الميزانية، بما فى ذلك أجور العمال الدائمين وصيانة الأعمال الفنية المعاصرة. أما باقى الميزانية فمخصص للفروع الأربعة فى نشاط المهرجان، حيث يستأثر الفن بنصيب الأسد (ما يقرب من نصف الميزانية)، يليه مهرجان السينما، ثم الموسيقى وتتحمل الدولة عادة تمويل النشاطات المختلفة، وتساهم مدينة فينيسيا بنصيب متواضع فى التمويل، كما شاركت بعض الشركات الخاصة لأول مرة فى تمويل هذا البينالى بعد أن وافقت الدوائر القضائية على هذه المساهمة، بعد أن كان القانون الإيطالى لا يبيح مساهمة الشركات الخاصة.

وقد أثيرت هذا العام قضية رئاسة المهرجان، حيث كان هناك الكثيرون من أعلام الفكر والأدب والفن يتنازعون على هذا المنصب الشرفى الرفيع، وقد كان من بين المرشحين لهذا المنصب اثنان من الشخصيات المرموقة فى المجتمع الإيطالى ، أحدهما هو المفكر المعروف عالميا «**أمبرتو إيكو**»، والثانى هو مدير المجلس القومى للاقتصاد الإيطالى «**چيوساپ دوريتا**»، غير أن الذى فاز بالمنصب هو «**چيان لويچي روندى**» السينمائى المعروف الذى أطلقت عليه جريدة (الروبيبليكا) لقب: **أندريوتى السينما**، وهو ديمقراطى مسيحى سبق أن رأس المهرجان عام ١٩٧٣، وقام بالكثير من الإصلاحات فى مجال سن اللوائح الجديدة لتنظيم المهرجان، وقد أثار هذا الفوز غضب الشيوعيين المعروفين باسم (حزب الفنانين). وقد علق أحد النقاد على هذا الصراع حول رئاسة المهرجان بكلمة ساخرة جاء فيها:

« انظر إليهم جيدا، هذه هى أجمل مجموعة من الوجوه التى تمثل النظام القديم، إنهم حاضرون جميعهم الآن كما عودونا دائما. وعلى الرغم من التشابه الأكيد بينهم، فهم ينافسون بعضهم بعضاً!».

ويبدو من هذه الكلمة أن مهرجان فينسيا العتيق، سيدخل مرحلة جديدة يثور فيها على النظام القديم، الذى تم بالفعل إعلان نهايته .



عن دار شرقيات للنشروالتوزيع صدرت مجموعة قصصية جديدة هي: «**ضوء ضعيف لا يكشف شيئا**» للقاص الكبير «**محمد البساطي**» . وهي المجموعة السادسة التي صدرت للكاتب منذ عام ١٩٦٨ إلى اليوم . وقبلها صدرت له هذه المجموعات : «**الكبار والصغار**» ، و«**حديث من الطابق الثالث**» . و «**أحلام رجال قصار العمر**» ، و«**هذا ما كان**» ، و«**منحنى النهر**» . وللبساطي أيضا ثلاث روايات هي «**المقهى الزجاجي**» ، و «**الأيام الصعبة**» ، و «**بيوت وراء الأشجار**» . وتضم قصص هذه المجموعة الجديدة للبساطي قصص : **الحافة ، كوب الشاي الأخير ، الحافة ، السجين، إعدام سُدادة ، ضوء ضعيف لا يكشف شيئا، الزعيم ، حديث في الليل ، جدي**» . **والبساطي** من الكتاب القلائل الذين أخلصوا للإبداع ، فأعطاهم الإبداع الكثير ، عبر رحلة قصصية متدرجة التطور والنمو





والتجديد ، ومستمرة منذ ربع قرن ، وعنه يقول الناقد والقاص «**إدوار الخراط**» في الكلمة المنشورة على الغلاف: «**محمد البساطي**» كانت له هجرته الخاصة، بساطته خادعة . صوته هامس عميق ، يأتي من القرار، بالغ التكثيف ، حواسه ترصد مفردات الواقع وشخوصه رصداً يبدو محايدا، لكنه يكشف في العمق عن هموم الوطن ، وانكسار الحلم ، وتبدد أشواق الإنسان البسيط »

الطمي واحد والشجر ألوان

وعن دار الأمل للطبع والنشر ، صدرت المجموعة الشعرية السابعة عشر ، للشاعر القدير «**سمير عبد الباقي**» ، وهو من أعلام شعراء العامية في مصر وأحد القلائل الذين يجمعون في شعرهم بين نبض الحياة ، وفكر الحياة . فالشعر عنده رسالة وبسبب هذا الحب لتلك الرسالة أصدر «سمير» خمس مجموعات شعرية أخرى للأطفال .

محمد الراوى

قضايا التنوير فى السويس

فقد تزامن صدور العدد رقم ١٢ ديسمبر ١٩٩٢ من مجلة إبداع مع نشر مقالك **(وجهان لعلاقة رجل الشارع بالتنوير)** فى مجلة الوسط .

ذلك المقال الذى أصاب كبد الحقيقة (ولكنها ليست الحقيقة المطلقة !!) .

فكما ذكرت فى مقالك أن التنوير ليس قضية المثقفين فقط ؛ لأنه لابد أن يكون شاملا . وكنت واضحا وأنت تسأل: أين تيار التنوير من رجل الشارع ، وهو يمثل الأكثرية فى مجتمعنا ، بل هو مجتمعنا بأكمله ؟.. وكيف يقوم - ويُستخدم - رجل الشارع فى تحقيق - وضرب - أهداف متناقضة فى وقت معا .

لقد تابعت كل ما كتبته ، وكل من استكتبته فى موضوع التنوير : **د . مراد وهبة - د . مصطفى سويف و د . جابر عصفور وصلاح قنصوه .**

لقد احتلت قضية التنوير بؤرة التفكير . فهو الطريق إلى الديمقراطية الحقيقية والحرية ، كما قلت فى شهادتك المنشورة فى العدد الأخير من مجلة فصول ، وهو - التنوير - مفتاح تكوين مجتمع إنسانى يليق بهذا المخلوق التعس الذى يعيش على أرضنا .

لقد صار التنوير القضية الأولى والحتمية لهذا البلد ، ففى التنوير كل القضايا التى تمس الإنسان والمجتمع والأمة .

ومن هنا فإنى انحزت إليك لثلاثة أسباب :

١- أن مجلة إبداع الآن أصبحت منارة للتفكير الحر التنويرى - مع مجلتى فصول والقاهرة - بحيث قاربت لعمل نوع من التعادل فى مواجهة الإصدارات السلفية الدورية .. ونرجو أن يتحول هذا التقارب التعادلى إلى سباق يكسبه أنصار التنوير .

٢- أنك واحد ممن يخلصون إلى قضية التنوير فى بلدنا ، وهذا ما تؤكده معظم المقالات المنشورة فى مجلة إبداع ، التى ترأس تحريرها، وكتاباتك فى جريدة الأهرام ومجلة الوسط ، وأفكارك التى تطرحها فى المؤتمرات والندوات الفكرية والثقافية .

٣-أننى أقوم منذ فترة - فى مدينتى السويس - بطرح القضايا الثقافية وصلتها بالتنوير وسط جو معاكس فى كثير من الأحيان .

وقد سبق كل هذا قراءات استرشادية فى التراث ، وكتابات رواد التنوير الذين لم يكتمل مشروعهم الحضارى والثقافى ، وفى فلسفة كل من كانط ونتشة وهيدجر وفوكو ، وأركون . وأصحاب الفكر الذى يصب فى هذا المنحى المستقبلى بالنسبة إلينا .

(السويس)

عيد صالح

نحن ضحايا أنفسنا

يثير الحديث عن أدب الأقاليم . أسئلة ، وقضايا كثيرة ، ويفتح الباب لمناقشة بديهات انتهينا منها منذ زمن بعيد ، ولكن طالما فرض علينا - بحكم الجغرافيا اللعينة ولقمة العيش المهينة أن نبتعد ونتباعد وأن نُؤخذ من أنفسنا ومن إبداعاتنا ، ونستسلم لأشياء شتى .. بعضها إبداع .. وبعضها تسويقٌ ، وبعضها حروب طواحين الهواء من أجل مجرد البقاء - طالما نحن كذلك ، فلا بأس من أن نكون « **أدباء أقاليم** » وننشر بعض القصائد هنا أو هناك في بعض الملفات أو بعض الدوريات التى تحتفى طبعاً بكتاب العاصمة - اللهم لا اعتراض - فهذا حقهم الطبيعى لأنهم بالقانون النخبوى الانتقائى هم الأفضل ، ولأنهم يتمتعون بكل المميزات التى تجعل الموهبين منهم حقاً أفضل من كتاب الأقاليم . ففى العاصمة توجد المسارح والأوبرا ، وقاعات الفنون التشكيلية والتجمعات الأدبية المختلفة ودور النشر وآخر المطبوعات والمكتبات وأجهزة الإعلام العملاقة وإيقاع الحياة ولغة العصر. أما فى الأقاليم فحدِّثْ ولا حرج حيث يعيش البعض خارج الزمن بإيقاع إقليمه وإمكاناته .

نحن فى الأقاليم مظاليم وضحايا ؛ وبالدرجة الأولى ضحايا لأنفسنا، هناك أزمات نشر بالتأكيد ، ولكن هناك بالتأكيد أيضاً تقاعس وبكاء على أطلال العجز وإنتظار (**جودو النشر**) كى يدق أبوابنا بإلحاح راجياً أن نتكرم بإبداعاتنا ودُرَرِنا مع أننا فى عالم الزحام ، الزحام فى كل شئ .. لا مكان لمتقاعس حتى لوكان عبقرية فذة أو موهبة خارقة نحن فى عالم التسويق قبل الإنتاج خصوصاً أن صراعات العالم اليوم وإنفجارته المتتالية المتلاحقة جعلت من الصورة والخبر كل شئ ، وتلاشى الأدب ليظهر على استحياء هامشياً طفيلياً .

فى الماضى كنت تقول إنك شاعر ، فكان الجميع ينظرون إليك بقدسية وإحترام ، أما الآن فأنت فى الغالب ثرثار ، خيالى مزعج لاتحدثنى عن اللذين لمعوا وهم لايزالون يعيشون فى قراهم ، ولاتذكر لى أسماء **عفيفى مطر وجار النبى الحلو** مثلاً ؛ ولكن لنتدارس الأمر بموضوعية ؛ فالأول منهما صنعه عصر الإنطلاقات الكبرى والإنكسارات العظيمة كما يقولون والثانى صنعته حركته ودأبه وإتصالاته وتفرغه ؛ لا نتحدث عن الموهبة فهذا شئ مفروغ منه .

حتى النقد بالطبع ليس للأقاليم فيه غير الفتات ، وهو متسق تماماً مع الاهتمام بالنشر والتسويق ، إذ كيف أكتب عمن لم أقرأه ؟! دعك من

احتفاليات مجلة **الثقافة الجديدة** وملفاتها عن بعض الإقليميين ففيها من المجاملة وفقدان الموضوعية الكثير ، ممن كتب عن **محمد الشهاوى** أو **عبدالله السيد شرف** أو **درويش الأسيوطى** أو **عبدالستار سليم** أو **فضل شبلول** أو **فوزى خضر** أو حتى **جميل عبدالرحمن** الذى تذكروه فى مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ؟! الوحيد الذى كتب عنه « د . **حامد أبو أحمد** » فى (**أدب ونقد**) منذ سنوات كان **عزت الطيرى** فى دراسة يتيمة مقارنة عن شعراء السبعينيات ، وكانت معركة ساخنة على صفحات (**أدب ونقد**) انتهت بانتصار شعراء العاصمة وأقفل الموضوع على شعراء الأقاليم .

وكثيراً ما يكون النشر عائقاً ومضيعاً لميزة السبق فى التجديد أو الريادة فى المغامرة الأدبية والفنية !! وأتصور - وربما كنت مخطئاً - أن كثيرين من موهوبى الأقاليم الذين غامروا فى الشكل بل والمضمون الأدبى والفنى ؛ لم تتح لهم حتى الآن فُرص الانتشار لأنهم كما سبق أن قلت ضحايا إقليميتهم وضحايا أنفسهم أيضاً . ليس هذا بكاءً مراً أو استبطاناً لعقد وحزازات ! وليس إتهاماً أو صراخاً فى البريَّة التى فقدت هى الأخرى صيرورتها الطبيعية ؛ فى عالم القوة الواحدة الغاشمة !

دمياط



أصدقاء إبداع

عن القصة :

نجح هذا البـــاب من أبواب «إبداع» فى أن يفرض نفسه، على صفحات هذا العدد: شعراً، وقصاً، ودراسات نقدية تطبيقية، لكى يكون مرآة للإبداع، خارج العاصمة، أو، بعبارة أدق، فرصة متاحة للمتأدبين الذين يعيشون خارج العاصمة (القاهرة) الثقافية لمصر. والذين لاتتوقف شكاواهم من عدم إتاحة الفرصة لهم بنشر كتاباتهم، فى منابر القاهرة الثقافية. تحدث هذه الشكاوى فى الندوات والمؤتمرات التى تعقد بمدن الأقاليم، وتتردد أصداؤها فى قرى مصر بأسرها، ويصدق الكثيرون جدية هذه الشكاوى، ويغفلون مثلما أغفلوا (هؤلاء الشاكين) . عن أن سواد أدباء العاصمة، وعن أن منابر النشر بها، سلاسل ومجلات، يحررها أدباء من أبناء الأقاليم،من المبدعين الذين تخطوا بإبداعهم حاجز الضعف، والتوسط، ووصلوا إلى مستوى الجودة فى الإبداع : شعراً، وقصاً، ونقدا،وبينهم كثيرون لايزالون يعيشون في مدن مصر وقراها. ومنابر النشر سلاسل ومجلات مثل منابر المسرح والسينما والتليفزيون والإذاعة، تشكو، ولاتزال تشكو، من قلة النصوص الجيدة، وعجز المبدعين المتاحين لمصر، إلى اليوم، عن ملء هذه الفراغات .

هل تكون هذه الشكاوى إذن، من متأدبين، يحلمون بأن يكونوا مثل سواهم، وهذا حقهم، كتاباً، وهم دون مستوى الجودة؟

بالرغم من المعرفة العامة، لدى المشرفين على منابر النشر، بالمجلات والسلاسل العديدة، بحقيقة هذه الشكاوى، وجوهرها، وما يحيط بها من أوهام عن الموهبة، والمحلية الإقليمية، ومن خلال رسائل البريد المتلاحقة، والمصحوبة دائماً بنماذج من كتابات الشاكين، ومعرفة المشرفين على المنابر الشهرية والأسبوعية بالمستوى الحقيقى لهذه الكتابات، فإن الشك فى تقييم هؤلاء المشرفين ما يزال قائماً، ومعترضاً عليه بالاحتجاج . ولذلك آثر مشرفو «إبداع» أن يفتحوا باب عدد من «إبداع» لنشر نماذج من هذه الكتابات، خارج العاصمة، وعلى مستوى شامل وكامل، أوسع وأرحب مما تفتحه عادة لنماذج واعدة، على الأقل، من هذه الكتابات. التى ترقى إلي مستوى الإبداع. فمن حق القارئ شأنه شأن أى مستهلك لأي سلعة، أن يقرأ مادة جيدة. ومثل أي سلعة، فالإبداع عليه أيضاً مراقبة لجودة الإنتاج، وإلا قضى على المجلة، مثلما يقضى على أى سلعة رديئة، فى سوق العرض والطلب، وشاهت سمعة المشرفين على النشر بين القراء .

فقد حمل البريد إلى «إبداع»، كتابات المتأدبين، الموهوبين، الشاكين، من الأدباء خارج العاصمة. ورجوت في القص خاصة، أن أعثر بينها على قصص تبشر بمواهب، تطلق شموساً جديدة للإبداع، مواهب تقدم عالماً خاصاً لكاتب، وأسلوباً له بصْمته، ورؤية بكراً، وموضوعات محلية ، لها أزمنتها وأماكنها، وتعكس، بصورة غير مباشرة، أفكار الناس وأحلامهم وعاداتهم وتقاليدهم، فهذه كلها من وظائف الأدب وغاياته، فلا جدوى من كتابات «على ما قسم» هي نسخ بالكربون، من كتابات المجيدين، أو تأثرات شائهة من قراءات متناثرة. لكن ما رجوته لم يحدث. والمواهب الواعدة، بين الشاكين، لم أعثر فيها، شخصياً، على أحد، وقد أكون في رأيي هذا من الخاطئين المخطئين!!

فبين كتابات هذا العدد، قصص لا تعكس إلا تجارب ذاتية محبطة، محورها «الكبت الجنسي» غالباً، ولا تنتمي قط إلى إقليم بعينه، مثلما شاهدنا في كتابات «الناجين» من كتاب الأقاليم المصرية، الذين صار إبداعهم، وصارت أسماؤهم ملء السمع والبصر، في حياتنا الثقافية، وقصص-أرهقت التحرير إرهاقاً يثير الغضب، بسبب ما بها من ضعف في الإملاء، وضعف في اللغة، وركاكة في التعبير، وتجاهل تام لعلامات الترقيم التي استبدلت غالباً بالنقطتين المتجاورتين، بين الجملة والجملة، بل وبين الكلمة والكلمة، ودون ضرورة ملحة من ضرورات الإيقاع؟ وقصص اختفى منها الزمان والمكان، وسمات الشخوص، وبان التقصير واضحاً في التنقل بين وسائل القص، وفق ضرورات الحدث المروي، أو اللحظة المعبر عنها. ولقد شعرت شخصياً بأنني، بإصلاحي لها لغوياً، على كافة المستويات، ارتكب جريمة ما، لأنني أقدم كاتباً، حيث لا كاتب هناك، وأضع أقداماً على طريق ليس من حق أصحابها، وأخدع قارئي «إبداع» في النهاية خديعة ما، أرجو أن تغتفر لنبل الغاية، وشرف القصد، وحسن النية .. وأقسم. وستراً لهذا كله سمحت لنفسي بنشر نماذج مختارة ـ مع ما نشر ـ لكتاب مأنوس النشر لهم، واطمأن القارئ لخبراتهم بالقص، على مستوى من مستويات الجودة . ففي القص طبقات للقصاصين، مثلما في الشعر طبقات للشعراء.

ولقد أثار إعلان «إبداع»، عن عزمها، على إصدار العدد التالي من إبداع (اغسطس) عن الأدب خارج العاصمة، اهتماماً شديداً ، وصدى واسعاً، بين قراء إبداع، من أبناء، الأقاليم (عدا العاصمة فهي ليست عندهم إقليماً). وتجلى هذا الاهتمام وذلك الصدى، في الموادّ القصصية والشعرية التي حملها البريد، ولا يزال يحملها حتى كتابة هذه السطور إلى مجلة «إبداع»، على الرغم من تحديد اليوم الأخير لتقبل مواد لهذا العدد الخاص، باليوم العاشر من شهر يوليو .

وبين رسائل أدباء الأقاليم (وعذراً للتسليم بهذا المصطلح) رسائل حملت معها أكثر من قصة، بل وتصل إلى عشر قصص لمتأدب واحد .ورسائل حملت ما أسمي بقصة، وهي لا تزيد على خمسة سطور، ورسائل حملت قصصاً هي نسخ شائهة بالكربون من قصص الآخرين، وقصصاً بالعشرات، قراءتها مضيعة لوقت التحرير، وإصلاح أمر محال من المحالات الألف .

والصــورة العــامــة ، صــورة انطباعية تماماً، واعترف (وشفيعى فيها، هو قدر من الخبرة بالقص، والمعرفة بالمستوى القصصى العام، فى حياتنا الثقافية و بأعلام القص) هى أن متادبى الأقاليم، لا يعانون فقط من الوهن اللغوى، والادبى معاً (ولا أقول والموهبة والتمرس أيضاً) فهم يعانون أيضاً من هبوط مستوى ما يقرأونه من قص، وتوقف مستوى هذه القراءات، عند حدود المطبوعات المتسرعة الضعيفة فى مدن مصر،بل وفى القاهرة أيضاً، وفقدها للتواصل مع القصص الجيدة، القصيرة والطويلة، فى مصر، وفى العالم العربى، وفى الأدب العالمى المترجم. وربما يرجع هذا التقصير، إلى أسباب اقتصادية، لا دخل لأحد بها، وربما يرجع إلى عدم اهتمام هؤلاء الشاكين اهتماماً حقيقياً بمزيد من التأهيل لأنفسهم قراءة، وتمرساً، وصبراً، طلباً للتجويد، وتقديم الجديد. فالإبداع ليس احترافاً، إنه، فى البدء وفى الختام، هواية، وهواية شخصية مقدسة. وإلا فقد طالب هذا الطريق، كل قدرة وطاقة، على الإبداع الحقيقى، ووقع فى عبث التقليد، وأوهام الشهرة والمجد، ونشر اسم مطبوع، قد يكون له أكثر من شبيه فى دليل التليفون، بأي مدينة . وتلك نقطة جوهرية أخرى .

إن الكاتب الجيد، والقاص خاصة من بين الكتاب، عليه أن يجرب الحياة، ويعايشها، ويعاينها أدبياً، وأن يتعرف إلى نبضها، وفكرها، حتى يمكنه أن يقدم قصاً ما، رفيع المستوى عن هذه الحياة، لكن يبدو أن النشر ، مع الاسم، قد صار غاية لذاته، وأسهم فيه للأسف. هذا الفراغ اليومى، الشاسع، والفسيح، على صفحات الصحف اليومية السيارة، وهذا الخوف الذى راح يشكل ضغطاً على المشرفين على مجلاتنا الأدبية، وبشتى ألوان الهجوم والادعاءات .

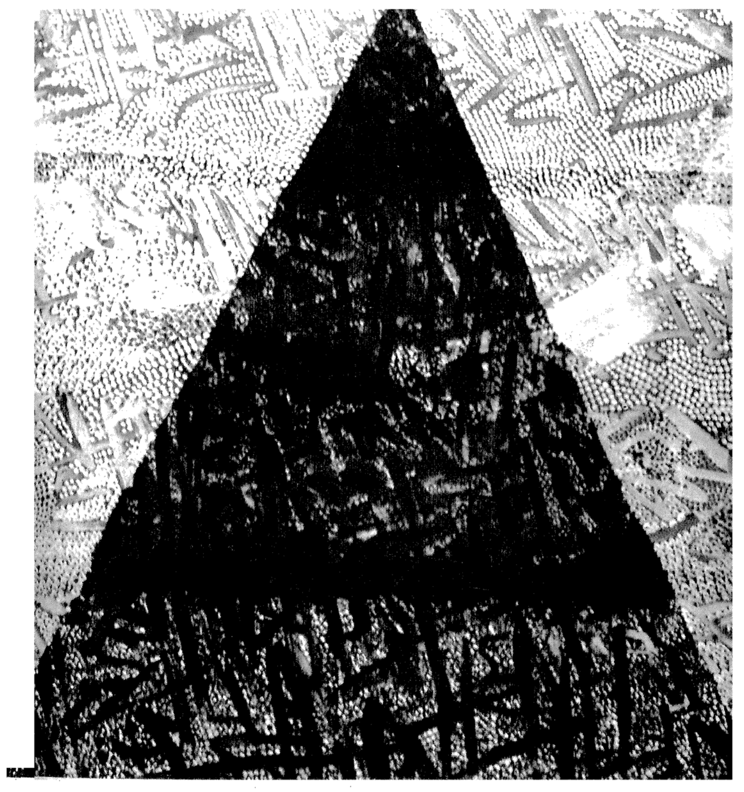
وأرجو ألا تمس هذه الملاحظات كرامة لأحد من أدباء مصر الحقيقيين منهم وغير الحقيقيين، أو تضعف من ثقة أحد بنفسه، وطموحه الحالم لنفسه، فهما حق له مثل حق الحياة، وليس كاتب هذه السطور بقاض، وليست مجلة «إبداع» بخاتمة مطاف .ولسوف تظل مجلة «إبداع»، منبراً مفتوحاً لكل موهبة، تمرس صاحبها بالإبداع، وارتقى إبداعه، إلى مشارف الوعد، ومستوى الجودة . فقط، علينا أن نبدأ معاً باتفاق، غير مكتوب، أن نصبر مع أنفسنا، وإبداعنا، وأن نصبر على رأى غيرنا. و«غربال» الزمن كفيل بحسم كل شئ، وكل خلاف، فى الرأى، والتقدير والتقييم .

وددت أن تتسع مساحة «أصدقاء إبداع» الآن، فى هذا العدد، لتقييم هذه الكتابات القصصية التى لم ننشرها، مما وصل إلينا فى الموعد المحدد، ولتقييم هذه الكتابات القصصية الأخرى التى وصلت إلينا بعد الموعد المحدد مراعاة لظروف الطبع، والالتزام بموعد الصدور، واختيار الصالح منها للنشر، حتى لو اقتضى منا بعض الجهد فى المراجعة، لكننا نعد بلقاء آخر مع هذه الكتابات، وتلك .

س . ف

فى العدد القادم :

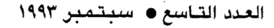
مع أصدقاء (إبداع) من الشعراء



التكوين الهرمى وكتابات للفنان طه حسين معروضات مدينة ٦ اكتوبر ـ تصوير ١ × ١ م ١٩٨٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب







إيران :

شعر الفقيه وشعر المنفى

إبراهيم الدسوقى شتا

ليونارد جيفريز ونصر أبو زيد :

رجلان وقضية واحدة

أحمد مرسى

المنهج فى شخصية مصر

محمود أمين العالم

«نعيماً» .. قصة مترجمة

إرناندو تييث

ثلاث قصائد

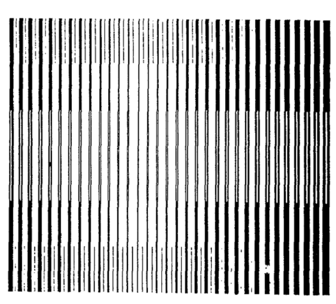
محمد القيسى

آخر الروائيين الميتافيزيقيين

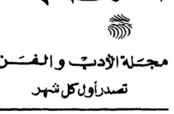
ماهر شفيق فريد

أيضا فى الليل .. قصيدة

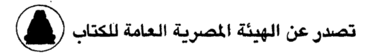
عبد المنعم رمضان






مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الاردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة الحادية عشرة ● سبتمبر ١٩٩٣ م ● محرم ١٤١٤هـ

هـذا العـدد

المتعصبون والتاريخ

المتعصبون يكرهون التاريخ. لأن التاريخ ليس زمناً واحداً ساكناً، بل أزمنة متعددة تتقدم إلى الأمام فى حركة دائمة. والتعدد مشكلة كبرى تواجه المتعصبين الذين يظنون أن الحقيقة كلها والفضيلة كلها محصورتان فى زمن واحد. والتقدم مشكلة أكبر لأن التسليم به تسليم بأن الحاضر ربما كان أفضل من الماضى، وأن المستقبل ربما سيكون خيراً وأبقى.

والتاريخ من صنع البشر. والمتعصبون، يريدون تاريخاً جاهزاً يقدسونه تقديساً ويسلمون به تسليماً، فلا يسائلونه، ولا يحاكمونه، ولا يبحثون فى خفاياه، ولا يخرجون منه إلى سواه.

ولأنهم يرون الواقع بعكس ما يظنون فهم ينكرون الواقع ويطالبون بإلغاء التاريخ ومحو شواهده، أى بإلغاء الوعى بقوانين الحياة الإنسانية. من هنا نسمع عن محاولات

لتدمير الآثار، وعن مقالات فى التنديد بكتب **طه حسين** فى التاريخ الإسلامى وروايات نجيب محفوظ المستوحاة من تاريخ الفراعنة!

مر القاضى أبو يعلى بأثر قديم يهدم فأنشد منكراً :

مررت برسم فى سِياتَ فراعنى

به زَجَلُ الأحجار تحت المعاولِ

تناولهـا عبـلُ الذراعِ كأنّمـا

رمى الدهرُ فيما بينهم حربَ وائلِ

أتتلفها؟ شلّت يمينُك! خَلِّها

لمعتبرٍ أو زائرٍ أو مُسائلِ

منازلَ قومٍ حدثتنا حديثَهم

ولم أر أحلى من حديث المنازلِ

الزمن لدى المتعصبين فردوس مفقود. كل ما سبقه جاهلية، وكل ما تلاه ضلال وشتات، والحاضر إذن والمستقبل بحث عبثى عن هذا الفردوس، وتحرق مأساوى للعودة إليه. فكلما صادفوا شاهداً يدل على زمن آخر دمروه أو شوهوه، وكلما رأوا كتاباً يسفِّه أحلامهم ويبدد أوهامهم أحرقوه . وهذه هى محنتهم مع الثقافة ومحنة الثقافة معهم .

الثقافة تكشف عن هذا التعدد الثرى الخلاق، وتطرح هذه الأسئلة المثيرة للقلق الحافزة على التفكير الدافعة إلى التغيير.

تقول لنا الثقافة إننا لسنا وحدنا فى العالم، فقد خلقنا الله شعوباً وقبائل لنتعارف ونتحاور ونتفق ونختلف. ولسنا وحدنا فى التاريخ فقد سبقنا آخرون وسوف يتلونا آخرون.

والثقافة تكشف لنا عن حريتنا. لأنها إذ تظهر لنا ثراء الحياة الإنسانية وجمالها الذى لا يقف عند صورة من الصور تدهشنا، وتستفز مواهبنا وتشحذ ملكاتنا، وتطلعنا على ما فى كل جانب من مزايا وما فى كل صورة من جمال، وتعلمنا أن الحقيقة نسبية لامطلقة، وأننا نعرف غداً ما لم نكن نعرفه بالأمس، وأن علينا إذن أن نتأمل وندرك ونوازن ونختار، وبهذا نصنع التاريخ ونحفظ نوعنا بالتقدم نحو المستقبل، فإذا وقفنا عاجزين ورفضنا أن نختار غَلَبنا الزمنُ وسار بنا إلى الانقراض.

يقول عبد اللطيف البغدادى: « **ينبغى للإنسان أن يقرأ التواريخ، وأن يطلع على السير وتجارب الأمم، فيصير بذلك كانه فى عمره القصير قد أدرك الأمم الخالية وعاصرهم وعاشرهم وعرف خيرهم وشرهم** ».

الوعى إذن بالتاريخ وبالعالم هو شرط الاستمرار فى الحياة. والعزلة فى المكان أو فى الزمان أو فى كليهما خروج منهما معاً إلى حيث لا مكان ولازمان. إلى الغيبوبة ومن الغيبوبة التى هى غياب فى الحضور إلى الغياب الكامل.

وفى العصور التى كنا نتمتع فيها بالوعى كنا نتمتع بالفضول الضرورى للمعرفة. كنا نرحل فى التاريخ، ونتتبع آثار الأمم، ونتوغل فى المجاهل، ونبحث فى العجائب والغرائب.

يقول ابن الأثير فى « الكامل » : « وجد المسلمون في معبد هندى حجراً منقوراً دلت كتابته على أنه مبنى منذ أربعين ألف سنة». ويعلق هادى العلوى فى كتابه « المستطرف الجديد » على هذا الخبر قائلاً: « **لاشك فى وجود خطأ فى تقدير عمر الحجر، لكن محاولة قراءته وفك رموزه هى من المحاولات المبكرة فى التحقيق الآثارى** ».

ليست مشكلتنا مع هؤلاء المتعصبين محصورة فى موقفهم من كتاب بالذات. بل مشكلتنا معهم هى رفضهم للثقافة كلها وفزعهم منها كما تفزع الخفافيش من أى ضوء يخرق ظلمتها ويبدد سكينتها. مشكلتنا مع هؤلاء أنهم يريدون أن يسوقونا إلى الموت. وقد عقدنا العزم على مواصلة الحياة.



مراد وهبة

رباعية المستقبل

المقصود بالرباعية : الكونية ، والكوكبية ، والاعتماد المتبادل ، والإبداع .

الكونية تعنى إمكان تكوين رؤية كونية علمية ، استنادا إلى الثورة العلمية والتكنولوجية . فبفضل هذه الثورة أمكن للإنسان أن يرى الكون من خلال الكون ، بفضل غزو الفضاء . وكان الكون قبل ذلك يرى من خلال الأرض . كما أمكن للإنسان أن يرى الأرض من خلال الكون ، فبدت له وكأنها وحدة بلا تقسيمات . الأمر الذى يلزم معه الاعتماد المتبادل بين الشعوب والأمم . ومن شأن هذا الاعتماد المتبادل أن يفضى إلى استحالة حل أية مشكلة إقليمية إلا في الإطار العالمى ، واستحالة حل أية مشكلة عالمية فى الإطارالإقليمى . من أمثلة المشكلات الإقليمية : الصراع العربى الإسرائيلى ، ومشكلة البوسنة والهرسك . ومن المشكلات العالمية : العنف ، والأصولية الدينية ، والرأسمالية الطفيلية ، وانفجار السكان ، وتلوث البيئة .

وقد ورد فى تقرير « نادى روما » الصادر عام ١٩٩١ أن عالم اليوم يمر بمرحلة الثورة الكوكبية الأولى ، وهى ثورة متميزة عن الثورة الزراعية ، والثورة الصناعية ؛ فى أنها تخلو من وضوح الرؤية ؛ إذ هى تموج بالحركات اللاعقلانية والتعصبية ؛ ولهذا فإن التفكير التقليدى ليس صالحاً لمواجهة هذه الحركات . ومن هنا تأتى ضرورة التفكير المبدع .

فما هو هذا التفكير المبدع ، أو فى إيجاز : ما الإبداع ؟

تعريفى للإبداع يستند إلى نشأة الحضارة الإنسانية. والرأى الشائع هنا أن الحضارة الإنسانية

يؤرخ نشأتها بعصر الزراعة ، وليس بعصر الصيد . وفى تقديرى أن سبب ذلك مردود إلى علاقة الإنسان مع الطبيعة فى كل من هذين العصرين . ففى عصر الصيد كانت هذه العلاقة أفقية ، بمعنى تكيف الإنسان مع الطبيعة، أى الخضوع لها . فعلى قدر ما تعطيه الطبيعة يحيا . وقد أعطته الطبيعة الحيوانات . فكان يصطاد ويذبح ليأكل . وقد استمرت هذه الحالة ما يقرب من أربعة ملايين ونصف مليون سنة . ثم حدثت « أزمة طعام» بسبب أن الحيوانات أصبحت نادرة لكثرة ذبحها، مع عدم استئناسها ، بالإضافة إلى تغير المناخ . فاضطرت الحيوانات المتبقية إلى الهجرة .

وللخروج من أزمة الطعام غيَّر الإنسان علاقته مع الطبيعة . فبعد أن كانت أفقية أصبحت رأسية ، بمعنى تكييف الطبيعة طبقا لرغبات الإنسان بدلا من تكيفه معها . وتكييف الطبيعة يعنى تغييرها . فابتدع الإنسان التكنيك الزراعى الذى سمح له بتغيير البيئة ، أى تحويلها إلى بيئة زراعية ، فنتج عن ذلك ما يعرف بفائض الطعام ، بديلا عن ندرة الطعام ، الأمر الذى استلزم تخزين الفائض وتوزيعه فى الوقت المناسب

يبين مما تقدم ، أنه إذا كانت الزراعة هى أساس الحضارة الإنسانية ، وإذا كان الإبداع هو أساس الزراعة ، لزم أن يكون الإبداع هو أساس الحضارة الإنسانية . ومن ثم يمكن تعريف الإنسان بأنه حيوان مبدع . ومن هنا فإن الإبداع فى تعريفى هو : قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع . وهذا التعريف يلزم منه نقد الوضع القائم Status quo. وليس فى الإمكان نقد هذا الواقع إلا فى ضوء وضع قادم Pro quo . ومن ثم فالمستقبل سابق على كل من الحاضر والماضى . ومعنى ذلك أن الإنسان يتحرك من المستقبل ، وليس من الماضى ، أى من رؤية مستقبلية ، وليس من رؤية ماضوية .

والسؤال إذن :

ما الذى يفضى إلى غياب الرؤية المستقبلية ؛ أى ما الذى يفضى إلى توقف الإبداع ؟

أستعين بنشأة الحضارة الإنسانية مرة أخرى للجواب عن هذا السؤال .

فقد أدت ظاهرة فائض الطعام إلى نشأة المجتمع الذى يقوم بضبط هذه الظاهرة . ومن هنا ساد تعريف الإنسان بأنه حيوان اجتماعى . بيد أن هذا الضبط لم يكن ممكناً إلا بتأسيس « **محرمات ثقافية** » . غير أن هذه المحرمات قد أفضت إلى « كبت » الإبداع . ومن ثم بدأ التوتر بين الإنسان من حيث هو حيوان مبدع ، والإنسان من حيث هو حيوان اجتماعى . وتاريخ الحضارة الإنسانية شاهد على هذا التوتر الذى قد ينتهى بالمبدع إما إلى الإعدام كما حدث **لسقراط** ، وإما إلى السجن كما حدث **لجليليو** ، وإما إلى الحرق كما حدث **لجيوردانو برونو** ، وإما إلى النفى وحرق الكتب كما حدث **لابن رشد** ، وإما إلى مصادرة الكتاب كما حدث للشيخ **على عبد الرازق وطه حسين** ، **ونجيب محفوظ . ولويس عوض** .

وعلى الرغم من تنوع هذه النهايات للمبدعين إلا أنهم يشتركون فى سمة واحدة، وهى اتهامهم بالهرطقة أو

الكفر . واللفظان مترادفان . وقد استُخدِمت الجماهير لتأييد هذا الاتهام لأنها انساقت وراء كبت الإبداع ، فاستسلمت للاتباع .

ثم جاءت الثورة العلمية والتكنولوجية، ومعها بزغت ظاهرة الـ **Mass** وترجمتها الحرفية «**الكتلة**» وبتصرف «**الجماهير**» . فقيل **مجتمع جماهيرى Mass- Society**، وثقافة جماهيرية **Mass- Culture** ووسائل اتصال جماهيرية **Mass- Communication** ووسائل إعلام جماهيرية **Mass- Media** وإنسان جماهيرى **Mass- Man** وإبداع جماهيرى **Mass- Creativity**. ونجتزئ من هذه المصطلحات مصطلح **إبداع جماهيرى** ، ونتساءل عن معناه. إنه يعنى، في رأيي، سيادة تعريف الإنسان بأنه **حيوان مبدع** . والذى يدفعنى إلى هذا القول هو أن التغييرات الراهنة للثورة الكوكبية الأولى، ليس في الإمكان إنجازها، من غير إبداع جماهيرى .

ومع بزوغ الإبداع الجماهيرى يُقْرب دور الدولة لأن العلاقة بين الإبداع الجماهيري والدولة علاقة عكسية ، ومعنى ذلك أن أحدهما بديل عن الآخر . وهذا هو الفارق بين الثورة الزراعية والثورة الصناعية من جهة ، والثورة الكوكبية من جهة أخرى . في الثورتين الأوليين، أجهزة الدولة هي الضابطة في إطار المحرمات الثقافية . أما في الثورة الكوكبية فلا شيء من هذا القبيل . فبديل المحرمات الثقافية المعرفة كقوة إنتاجية .ومن ثم تصبح عناصر الإنتاج أربعة بدلا من ثلاثة : الأرض ، ورأس المال ، والعمل ، والمعرفة ، وذلك بسبب ثورة المعلومات ، وثورة الكومبيوتر . الأمر الذى أفضى إلى بزوغ ما يسمى **مجتمع المعرفة**، حيث العمال فيه هم «**عمال المعرفة**» وليس «**العمال المهرة**» . فى هذا الإطار تبزغ ظاهرة **الخصخصة** . وفى غير هذا الإطار لا معنى للحديث عن الخصخصة . ومن هذه الزاوية لاتعد الخصخصة انعكاسا للرأسمالية الكلاسيكية ، ولكنها تعد انعكاساً للثورة الكوكبية ، ومن ثم انعكاساً لغروب الدولة .

وفى إطار غروب الدولة نتساءل :

مَنْ هو القائد ؟

هل هو الشخصية الكاريزمية ؟

للجواب عن هذا السؤال يلزم توضيح معنى . لفظ «**كاريزما**» . هذا اللفظ **Charisma** مشتق من الفعل اليونانى Charezome ومن الاسم Charis ويعنى : **النعمة** ، أى أن **الكاريزما** تعنى «**هبة النعمة**» . وبيّنٌ أن هذا المعنى دينى الطابع.بيّنٌ أن **الكاريزما** لم تقف عند حد المعنى الدينى ، بل تجاوزته إلى المعنى الاجتماعى ، والسياسى ، والفنى ، وقد انشغل **ماكس ڤيبر** بتحليل **الكاريزما** ، فارتأى أن نشأة **القائد الكاريزمى** مردودة إلى بزوغ الحركات الثورية ذات الطابع الدينى والأيديولوجى ، وعادة ما تكون سمتها «**أصولية** » ، الأمر الذى يدفعها إلى أن تصبح «معتقداً شمولياً ثورياً»، ينشد التغيير الجذرى للمجتمع . ومعنى ذلك أن هذه الحركات بقياداتها لا تنشأ فى بيئة مستقرة . ومن ثم فالأزمة ضرورية ؛ إذ إن الأزمة إرهاص لهذه الحركات

التى تدعو إلى إحياء معتقد قديم . ومن علامات الأزمة عجز النظام الاجتماعى عن إدارة الصراعات وحلها ، فى ضوء علاقة المجتمع بذاته ، وفى علاقته بالمجتمعات الأخرى ، الأمر الذى يفضى إلى إحساس الإنسان باغترابه عن النظام وهنا يبزغ **القائد الكارزمى** الذى يُنظر إليه على أنه حامل خصائص فائقة للطبيعة ، أو فائقة للبشر .

وقد ظهر هذا القائد الكارزمى فى ثورات العالم الثالث فى الستينيات من هذا القرن ، من أمثال : **ناصر، ونهرو ، وسوكارنو ، ونكروما و موديبوكيتا ، وجوموكينياتا** . وقد توهمت هذه **القيادات الكارزمية** أنها تعمل من أجل الجماهير . وكان توهمها مردوداً إلى رفضها نقد لاعقلانية الجماهير ، حتى لا تخسرها ، ففشلت فى تحريرها ، ومن ثم فشلت فى إحداث التنمية ، فواجهت أزمة . ومع الأزمة بزغت **كارزما «أصولية»** تعطى مشروعية للاعقلانية الجماهير، وتنفى ما عداها فتكبت إبداع إنسان الجماهير ، بفضل ما تنطوى عليه هذه اللاعقلانية من محرمات ثقافية ، فتدخل فى صراع مع رباعية المستقبل .

وماذا عن مستقبل هذا الصراع ؟

إنه مرهون بنفى الرباعية للأصولية .



محمود أمين العالم

«شخصية مصر» لجمال حمدان

منهج الكتاب ودلالته العامة

جمال حمدان ليس مجرد عالم، مفكر، فيلسوف، مهموم بشئون وطنه المصرى وأمته العربية، وإنما هو، فضلاً عن هذا، صاحب مشروع حضارى مصرى عربى متكامل شامل، ولعلى كتبت ذات يوم متسائلاً: لماذا نتحدث عن مشروعات حضارية مختلفة لمفكرين عرب معاصرين سواء كانت مشروعات ليبرالية أو قومية، أو إسلامية، أو ماركسية ولا يأتى اسم جمال حمدان بين أصحاب هذه المشروعات، ولا يذكر مشروعه بينها. ففى تصورى أن جمال حمدان برغم الطابع العلمى الدقيق الغالب على كتاباته، بل بفضل هذا الطابع، يقدم مشروعاً حضارياً هو امتداد متطور خلاق لمشروع عصر النهضة. إنه امتداد متطور خلاق، مؤصل تأصيلاً علمياً عميقاً، لمحاولة الإجابة على سؤال الخصوصية القومية، سؤال الهُوية المعلق، بل المجهض: من أنا؟ لماذا تخلفت وتقدم غيرى؟ .

وإجابته فى مشروعه ليست إجابة علمية نظرية فحسب. بل هى كذلك إجابة عملية تتضمن موقفاً ناقداً وإرادة واعية، تتوخّى التغيير والتجديد. ولهذا قد تمتزج فى كتاباته الدقة العلمية الموضوعية بالهم الاجتماعى والقومى والإنسانى عامة، بل والذاتى كذلك، مما يعرض بعض كتاباته أحياناً لانتقادات منهجية، عند من لايستبصرون فى هذه الكتابات طابع المشروع الحضارى التغييرى والشامل.

إن جمال حمدان، فى تقديرى، لم يكتب كتاباً عن جغرافية مصر، وإنما كتب ملحمة عن شخصية مصر خاصة، والشخصية العربية عامة. وقد كتب هذا لامحاولة «تحديد العالم الأصيل» لهذه الشخصية تحديداً علمياً فحسب، وإنما لتأكيدها وحمايتها والدفاع عنها كذلك ، فى مواجهة محاولات التمييع والطمس والامتهان والاغتراب، فضلاً عن اقتراحه لمختلف الحلول لتنميتها



جمال حمدان

وتطويرها. ولعل هذا هو مصدر التداخل، فى كتاباته، بين الجانب الوقائعى العلمى الموضوعى والجانب التقييمى المرتبط بموقف فكرى سياسى.

وهذا هو مادفعنى إلى القول بأن **جمال حمدان** صاحب مشروع حضارى، لا مجرد صاحب دراسات علمية، عن الإقليم المصرى والأقاليم العربية الأخرى، دون أن يعنى هذا إغفال القيمة الكبيرة لهذا الجانب العلمى المتخصص من دراساته، وهو ما يدفعنى كذلك إلى القول بأن هذا **المشروع الحمْدانى**، هو امتداد علمى متطور خلأق لمشروعات عصر النهضة المجهضة، فى ظروف عصرنا الراهن. والواقع أننى ما تأملت هذا **المشروع الحمْدانى** فى مجمله إلا وأقام فى ذهنى ارتباطاً حميماً بينه وبين **مقدمة ابن خلدون**. والغريب أن هذا لا يبعدنى أبداً عن عصر النهضة نفسه، **فابن خلدون**، فى تقديرى، هو من أهم مصادر الوعى التنويرى فى عصر النهضة ومشروعاتها بل وفى حركة التنوير عامة، برؤيته العمرانية العقلانية الشاملة، التى تجسدها مقدمته، ولهذا فالارتباط فى ذهنى بين مشروع **جمال حمدان ومقدمة ابن خلدون** غير منفصل عن اعتبار هذا المشروع امتداداً لمشروعات عصر النهضة فى واقعنا القومى المعاصر.

ولعلنا نذكر، بغير شك، أن **الطهطاوى** هو أول من طبع **مقدمة ابن خلدون**، وما أكثر ما نجد آثار هذه المقدمة فى كتاباته وبخاصة فى كتابه : «**مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية**». ولعلنا نذكر كذلك كتاب **خير الدين التونسى** : « **أقوم المسالك**» الذى تكاد مقدمته أن تكون محاولة للسير على نهج **مقدمة ابن خلدون** واستلهام بعض مناهجها ومفاهيمها.

وإذا واصلنا الطريق ، لوجدنا **الأفغانى** يستفيد من **ابن خلدون** فى تعديل موقفه من نظرية التطور فى كتاباته الأخيرة، ثم لوجدنا الشيخ **محمد عبده** يخوض معركة حامية من أجل تدريس **مقدمة ابن خلدون**، كما نتبين فى كتابات **شبلى شميل** تأثراً واضحاً **بمقدمة ابن خلدون** فى العديد من مصطلحاته وأفكاره، وكذلك الأمر بالنسبة **لفرح أنطون**، وإن كانت اهتماماته أقرب إلى **ابن رشد**، ثم نجد **طه حسين** يختار **ابن خلدون** موضوعاً لرسالته للدكتوراه فى باريس، ونجد الاهتمام **بابن خلدون** واستلهاماته ممتداً طوال القرن، وبخاصة فى بداية اليقظة القومية الجديدة فى الأربعينيات والخمسينيات والستينيات. ونتابع ذلك فى كتابات **ساطع الحصرى** المفكر القومى، و**على عبد الواحد وافى** العالم الجامعى، و**على الوردى** المفكر العراقى الذى حاول أن يستلهم منهج **ابن خلدون** فى دراسة المجتمع العربى والمجتمعات العربية البدوية عامة، ثم تابع ذلك فى كتابات **الجابرى وعلى أومليل** في المغرب، **وعبد الله الشريّط ومزيان ودجفلول** فى الجزائر، **ومحمد الطالبى** فى تونس، **ونصيف نصار، ووضاح شرارة، ومهدى كامل، وعزيز العظمة** فى لبنان .. وآخرين.

إن العلاقة وثيقة بين فكر **ابن خلدون** والحركة العربية للنهضة والتنوير عامة، وهى قضية تحتاج فى

الحقيقة إلى دراسة خاصة، وإلى مجال آخر غير هذا المجال. على أنى حرصت على الإشارة إلى أن مشروع **جمال حمدان** هو امتداد متطوِّر خلاق لفكر عصر النهضة. وهو فى هذا يكاد يلتقى بأكثر من سبب **بمقدمة ابن خلدون**. وإن كان اللقاء بالطبع على مستوى علمى مختلف يستفيد فيه **جمال حمدان** بمناهج جديدة للبحث، فضلاً عن أنه لقاء فى ملابسات وعالمية مختلفة كذلك، غير أننا نستطيع أن نتبين، على الأقل، بالمقارنة البّرانية الشكلية، بين بنية **مقدمة ابن خلدون**، وبنية «**شخصية مصر**» **لجمال حمدان**. بعض أوجه التشابه، رغم اختلاف منهج المعالجة، بل واختلاف مجال البحث. فكما أن **مقدمة ابن خلدون** هى أكبر من أن تعد مجرد مقدمة فى علم التاريخ، أو حتى مجرد مقدمة فى علم الاجتماع، بل تكاد أن تكون إرساء لعلم جديد، يقوم على الرؤية العمرانية العقلانية الشاملة، التى تبدأ من الكلام فى الجغرافيا الطبيعية وأقسام المعمور، وتمتد إلى أشد القضايا الاقتصادية والاجتماعية والثقافية تشابكاً وتعقيداً. فكذلك الأمر فى «**شخصية مصر**» فهى لا تنتسب إلى ما يسمى بالجغرافيا التقليدية، وإنما ترتفع إلى رؤية عمرانية استراتيجية شاملة تبدأ من الواقع الجغرافى الطبيعى لتمتد فتشمل مختلف القضايا الإنسانية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية. على أن الأمر لا يقف عند حدود هذه المظاهر البنيوية البرانية فى هذين الحدثين الفكريين الكبيرين، وإنما قد نتبين بعض أوجه التشابه فى منهج الدراسة الداخلية بين كلا العملين. فكلا العملين يحاولان تقنين مختلف الظواهر الطبيعية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأدبية والمعنوية عامة، تقنيناً عقلانياً علمياً، فضلاً عن اكتشاف أشكال من الانفعال والتداخل بين هذه الظواهر جميعا. هذا إلى جانب التشابه في بعض المفاهيم والأدوات المعرفية. وقد أسوق مثالاً أو أكثر على ذلك عندما ننتقل - وقد آن الآوان - إلى قضية المنهج فى **مشروع جمال حمدان**.

نكاد بادئ ذى بدء ألا نكون فى حاجة إلى أن نضيف جديداً حول المنهج في كتابات أو فى **مشروع جمال حمدان**، إلى ما يقوله هو نفسه.

فجمال حمدان في أغلب ما يكتب نجده حريصاً على تحديد معالم منهجه وخطوات بحثه، وفى الجزء الأول من كتابه «**شخصية مصر**» فى طبعته الأخيرة الموسعة، نجد عرضاً تفصيلياً لهذا المنهج. فى البداية يحرص **جمال حمدان** على إبراز الطابع الإشكالى لمنهج دراسة الجغرافيا كعلم، فهدف العلم كما يقول هو الوصول من آلاف التفاصيل ودقائق الجزئيات وركام المعلومات إلى الكليات العامة، والمعادلات الضابطة، والقوانين الأساسية الحاكمة. ولكن الجغرافيا كما يقول علم بالخاص، لا بالعام، علم تصويرى وليس علماً تقعيدياً « **علم بالتفرد المطلق** » - على حد قوله - لا بالنمطى المتكرر النسبى. وعلى هذا فليس ثمة قانون ممكن للإقليم الجغرافى، من حيث هو. على أن **جمال حمدان** سرعان ما يضيف: «**إذا لم يكن من الممكن أن نحصل على المعادلة الشاملة الأحادية الكاملة، فعلى الأقل على عدد من المعادلات الجزئية التى تعد مفتاح الإقليم وتختزل روح المكان**». ومعنى هذا ببساطة أنه لا سبيل للمنهج التجريبى أو المنهج

الاستقرائى التقليدى إلى الوصول إلى نتائج علمية معممة فى مجال الجغرافيا كعلم. وخلاصة الأمر هو الاستدلال النظرى بين الجزئيات وصولاً إلى ما هو كلى بينها، أى ننتقل من الوصف التفصيلى إلى ما يمكن أن يصوغ أو ينتج دلالة كلية. ولهذا يقول فى موضع آخر: «**لئن حق لنا أن نبغى فى دراستنا هذه تفاصيل التفاصيل وأدق الدقائق وجزئيات الجزئيات عن كل قطعة من أرض مصر، فحق علينا كذلك ألا نغرق فيها، أو نتوه أو نضيع، وإنما علينا أن نتجاوزها ونقفز منها وفوقها إلى أعلى الكليات وأعمّ العموميات فوصف المكان وحده لا يكفى**». وإذا كان هذا الوصف هو حدود الجغرافيا التقليدية، فإن منهج **جمال حمدان** هو الخروج إلى ما وراء الوصف، أى الانتقال من وصف المكان إلى روح المكان وفلسفته على حد تعبيره. وهكذا إلى جانب النظرة التحليلية الميكروسكوبية، والجغرافيا المجهرية ذلك أنه «**لا غنى عن النظرة التركيبية التلسكوبية، والجغرافية الماكروسكوبية الواسعة الأفق..**». إنه يدرك «أن الدراسة الإقليمية التحليلية أو الداخلية التى تقسم البلد إلى مناطق وأقاليم قد تثرى معرفتنا إثراءً سخياً بالمعلومات الغزيرة الفياضة على كل وحدة منها، غير أنها قل أن تقبض على روح المكان، وعبقرية البلد الكامنة فيها، وتمسك بها وتجسّدها لنا بإحكام. إنها تشرح الإقليم، إلا أنها فى غمار ذلك تضحى بروح الإقليم. وإنما يتأتى ذلك كما يقول من النظرة الكلية لمجموع الأقاليم الداخلة معاً فى إطار موحد شامل جامع ومعروف فلسفياً.. كما يقول: «**إن الكل أكبر من مجموع أجزائه. ولهذا فعلينا لكى نقيس شخصية مصر فى الصميم، أن نتحرك من التخصيص إلى التعميم من الجزء إلى الكل، من أقاليم مصر إلى إقليم مصر**». إن منهجه لا يتجاهل الوصف، أو التحليل؛ ولكنه لا يقف عندها، وإنما يرتفع منهما بالعملية الاستدلالية إلى الرؤية التركيبية الشاملة.

ولهذا يحدد خطوات المنهج على النحو التالى :

أولاً : تقويم البلدان بالمفهوم العربى القديم أى بمعنى الحصر والوصف والتقرير.

ثانياً : محاولة تقييم البلدان بمعنى الوزن والتقدير على أساس موضوعى علمى، ينتقل منه ثالثاً إلى التقويم بمعنى التغيير والتصحيح والتعديل.

وعلى هذا فالنظرة الكلية الشاملة عنده هى المدخل المنهجى المعرفى الأول لاكتشاف الحقيقة الكامنة والتعامل معها. وهكذا يأخذ فى دراسة التجانس الكلى العام بجوانبه المتنوعة فى مختلف الظواهر الطبيعية والبشرية، ويبدأ بالتجانس الطبيعى فى الأرض والمناخ والتجانس المادى فى الزراعة والمحاصيل، والتجانس العمرانى فى توزيع السكان، ثم التجانس الحضارى فى القرى والمدن، ثم التجانس البشرى فى السلالة والتكوين الجنسى.

ومن التجانس يتقدم إلى الوحدة السياسية بكل مقوماتها ومكوناتها من وحدة إقليمية ووطنية ولغوية ودينية ونفسية إلى غير ذلك، ثم ينتقل بعد ذلك إلى دراسة بعض الظواهر العامة ذات الطابع التاريخى مثل السبق الحضارى والتخلف والطغيان الفرعونى، والثورة

الاشتراكية، والمرحلة الإمبراطورية فى تاريخ مصر، ثم دراسة التاريخ الطويل لتحولها إلى مستعمرية حتى الوضع الراهن للاستعمار الأوروبى. ثم يعرض للسياسية الاستراتيجية لمصر، وبنائها الحضارى العام، وأساسه الطبيعى المتمثل فى موضعها وموقعها، ثم ينتقل إلى دراسة الخريطة الاقتصادية لمصر فخريطتها الاجتماعية. ثم ينتقل إلى تحديد أبعادها الأربعة الأفريقية والآسيوية والنيلية والمتوسطية لينتقل بعد ذلك إلى دراسة طابعها العام من توسط واعتدال واستمرارية وانقطاع، لينتهى أخيراً إلى مصر والعرب.

وهكذا كما نرى، تصبح الظواهر التركيبية الكلية أساس الرؤية ومنطلق استخلاص النتائج. على أن هذه الرؤية المنهجية الكلية لا تتوفر فى الحقيقة إلا بالربط بين بعدين أساسيين هما: البعد الجغرافى الأفقى، والبعد التاريخى الرأسى. فهما متداخلان فى مختلف الظواهر الكلية المتجانسة التى أشرنا لها. فكل شيء سواء كان طبيعياً أو بشرياً متزمن بزمن، كل شيء هو حدث تاريخى، أى حركة متشابكة فى الزمان. وهكذا يصبح **التاريخ هو البعد الرابع للجغرافيا. فالتاريخ هو الجغرافيا المتحركة على حد قول جمال حمدان والجغرافيا هى التاريخ الثابت**. وبهذين المستويين المتداخلين الأفقى والرأسى، تتحدد المعالم الأساسية الكلية لمختلف الظواهر الطبيعية والبشرية، وتتداخل كذلك مختلف العلوم الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والإنسانية عامة.

والواقع أنه بهذا المنهج لا تصبح الدراسة مجرد دراسة فى الجغرافيا التاريخية أو الجغرافيا السياسية التاريخية، بل لا تكون - فى تقديرى - مجرد تفسير جغرافى للتاريخ السياسى المصرى، كما يقول **جمال حمدان**، بل تكون، ولكن بشكل عام دراسة فى فلسفة التاريخ كذلك، أو فلسفة المكان. كما يحب أن يؤكد دائماً، ولهذا نراه يشير فى ذلك إلى «**ابن خلدون**» و**منتسكيو وكروتشى وشبنجلر وتوينبى** ويستفيد أحياناً من بعض أدواتهم المعرفية والمنهجية.

ولعل جوهر هذه المنهجية الكلية الحمدانية فى تقديرى هذه الثنائية المتداخلة بين الجغرافيا والتاريخ التى تتيح له القول بالرؤية التركيبية الشاملة، أو التجانس بين طرفى هذه الثنائية. ولهذا نراه فى أكثر من موضع فى كتابه يحرص على أن يؤكد أنه ليس ثمة حتم جغرافى، وإنما هو مجرد حسم جغرافى، وقد يؤكد أحياناً أخرى تفسيراً لبعض الظواهر أنه حتم إنسانى، إلا أننا فى واقع التطبيق سواء فى المجال الطبيعى أو الإنسانى قد نجد أحياناً جنوحاً نحو الجغرافيا على حساب التاريخ، جنوحاً إلى الطبيعة على حساب الفعل البشرى، وإن انعكست الآية فى تطبيقات أخرى أو توازنت، ولنضرب بعض الأمثلة : يقول مثلاً : **إن النيل يكاد يحكم تشكيل كل مظاهر العمران تقريباً وتوزيع المياه من حوله، ويضبط إيقاعها فى كثافة معينة، تقل بصورة عامة كلما بَعُدْنا عنه شرقاً وغرباً**. فكل شيء فى مصر - كما يقول - تقريباً يقل وزناً وقامة، وربما قيمة، كلما بعد عن النهر : توزيع السكان، كثافتهم، ومستوى أحياء المدن، ثراؤها، التوزيع الجغرافى للطبقات الاجتماعية (ص ٢١٠).

ونراه يؤكد كذلك فى موضع آخر أن طبوغرافية النهر هى التى ترسم طبوغرافية المجتمع. ويقول فى موضع

آخـــر : «**من هذه البيئة الفيضية يتبلور العقد الاجتماعى بين الحاكم الذى يملك الماء والمحكوم الذى يستفيد منه**». على أنه فى موضع آخر يختلف مع هذا قـــائلاً: «**إن النيل لم يفرض العبودية السياسية فى مصر، ولكن الإقطاع اتخذه عذراً وحجة لأن البيئة الفيضية نظرياً تمهد للحياة الاشتراكية**». أو يقول: «**إن الطغيان كان انحرافة اجتماعية من صنع الإقطاع لا النيل، ومن فعل الجغرافيا السياسية لا الطبيعة**»، وعلى العكس من ذلك نراه يقول فى موضع آخر : «**إن أبرز ملامح الشخصية المصرية هى المركزية الصارمة طبيعياً وإدارياً، وهى صفة متوطنة لأنها قديمة قدم الأهرام مزمنة حتى اليوم. وترقد الطبيعية بوضوح خلف هذه الظاهرة**» وما أكثر الأمثلة الأخرى التى تتراوح فيها الثنائية الجغرافية التاريخية، الطبيعية الإنسانية فى تشخيصه بين حتم وحسم، أو بين جنوح لطرف على الطرف الآخر أو إلى تجانس بينهما».

والواقع أنها قضية يتضمن تطبيقها التباساً موضوعياً داخلياً، ذلك أن الجغرافيا تشكل الثبات على حين أن التاريخ يشكل التغير. ولهذا كان طابع الاستمرارية الغالب على تاريخ مصر، كما يراه **جمال حمدان**، قد يدفع إلى الحكم أحياناً بسيادة الثبات الجغرافى، تحقيقاً للتجانس، رغم أن هذا الثبات نفسه قد تمتد جذوره إلى أسباب اجتماعية، وليست إلى مجرد أسباب جغرافية طبيعية بالضرورة. وفى تقديرى أن هذه الأحكام الملتبسة المتراوحة بين الحسم والحتم والتجانس والتوازن، فى العلاقة بين الطبيعى والبشرى، هى تعبير عن تنوع فى طبيعة هذه العلاقة واختلافها من ظاهرة إلى أخرى. فالذى لاشك فيه أن **جمال حمدان** ينكر بشكل واضح القول بالعامل الواحد المسيطر، وبخاصة العامل الجغرافى، فضلاً عن موقفه العملى الذى يتضمن الدعوة الجهيرة الحاسمة إلى التغيير والتصحيح الذى لا يستقيم مع القول بالحتم الجغرافى، ومع هذا فقد نجد العامل الجغرافى يكاد يكون العامل السيد فى بعض الأحيان، على أن هذا الجدل المتصل المتوازن المتجانس أحياناً، والمحتمل أحياناً أخرى فى العلاقة بين الطبيعى والبشرى، هو جزء من جدل سائد فى المنهجية الحمدانية عامة، بين ثنائيات مضادة عديدة، تكاد تشكل جوهر عالمه المعرفى، وهى ثنائيات تسعى إلى رفع التضاد فيما بينها إلى مستوى ثالث، هو التجانس أو التركيب. و**جمال حمدان** يتبنى بهذا ـ كما يقول فى أكثر من موضع ـ المنهج **الجدلى الهيجلى** فى الانتقال من التقرير إلى النقيض، ثم إلى المركب المتجانس بينهما، إلا أن المركب المتجانس عند جمال حمدان هو ثمرة تفاعل وتناقض متصل، وشدّ وجذب بين طرفى ثنائياته. ولهذا يكاد التفاعل والتناقض أن يكون قانون الحركة الجغرافية ـ التاريخية فى الرؤية المعرفية الحمدانية، وفى محاولته المنهجية لتحديد طبيعة الظواهر المختلفة.

ولعل أبرز هذه الثنائيات المتضادة التى تشكل عند **جمال حمدان** خصوصية شخصية مصر هى ثنائية الموضع والموقع. فالموضع هو البيئة بخصائصها الذاتية وحجمها ومواردها. إنها خاصية محلية داخلية. أما الموقع فهو ـ كما يقول جمال حمدان ـ فكرة هندسية غير

متطورة، هو العلاقة أو العلاقات بين الموضع، وما حوله من كيانات موضوعية أخرى. وشخصية مصر عند **جمال حمدان** تقوم أساساً على التفاعل بين الموضع والموقع. قد يشير بشكل حاسم أحياناً إلى أن شخصية مصر تتحدد بالموقع لا بالموضع. وقد يشير أحياناً أخرى إلى أن قوة الموضع هى أساس قوة الموقع. ولا تناقض عنده فى الحقيقة بين الإشارتين. ففى هذا التراوح يدخل التاريخ، أى العنصر الإنسانى. على أن المحصلة النهائية ـ فى ضوء منهجه العام ـ هى التفاعل بين الموقع والموضع سلباً أو إيجاباً، وليست الطبيعية المتجانسة أو التوسطية لمصر، إلا ثمرة التجانس والتوازن بين هذين الطرفين. ويختل التجانس فى شخصيتها باختلال العلاقة بينهما. وتكاد هذه العلاقة تذكرنى بعلاقة متقاربة فى مفهوم من المفاهيم الإبستمولوجية (المعرفية) عند **ابن خلدون**. فابن **خلدون** يؤكد أولاً أن لكل شىء طبيعية تخصه، أى لكل شىء خصوصيته الذاتية، على أنه فى الوقت نفسه يؤكد أن حقيقة الشىء لا تقتصر على هذه الخصوصية الذاتية وحدها، وإنما تتحدد كذلك بعلاقته أو علاقاته، مع غيره من الخصوصيات الذاتية الأخرى، وهى علاقة لا تجرى بمقتضى قانون الضرورة . وعلى هذا تكاد الحركة الطبيعية والبشرية فى عالم « **ابن خلدون** » تقوم على تفاوت الخصوصيات الذاتية وتفاعلها فى علاقاتها بين بعضها البعض. ونكاد نتبين هذا المفهوم الإبستمولوجى فى العلاقة الثنائية، عند **جمال حمدان**، بين الموضع والموقع وإن كنا نتبينها كذلك فى مختلف الثنائيات التى يحتشد بها العالم الحمدانى سواء فى المجال الطبيعى أو البشرى، وهى ثنائيات تكاد تفسر كل أسرار الحركة والظواهر والأوضاع المختلفة فى هذين المجالين.

ومن هذه الثنائيات نذكر على سبيل المثال: ثنائية البر والبحر، السهل والجبل، المرعى والمزرعة، الرمل والطين، والاستبس والغابة، الوادى والصحراء، الانفصال والاتصال، الاستمرار والانقطاع، الانفتاح والانغلاق، الوجه والتوجه، الشدّ والجذب، العزلة والاحتكاك، المسافة والمساحة، الميكروسكوبية والماكروسكوبية، الأصالة والتحديث، الغرب الأوروبى والثقافة العربية الإسلامية إلى غير ذلك. ولو وقفنا عند أى ثنائية من هذه الثنائيات لبرزت أمامنا ظاهرة من الظواهر الكلية، سواء فى المجال الطبيعى أو البشرى، التى يسعى **جمال حمدان** لكشف أسرارها وأغوارها، واستنطاق دلالتها.

ولعلنا نجد هذه الثنائية، كمفهوم عام، كقسمة سائدة فى الفكر العربى الحديث، وربما فى فكرنا التراثى القديم كذلك، وإن اختلفت طبيعتها ودلالتها. ولعل تعادلية **توفيق الحكيم**، والازدواج فى فلسفة **زكى نجيب محمود**، والوسطية عند **عبدالحميد إبراهيم** وعند بعض المفكرين الإسلاميين المعاصرين، أن تكون من أبرز التعابير عن هذه الثنائية فى الفكر العربى المعاصر، وإن كان لها تجلياتها فى مجالات أخرى كالأدب، وربما فى السياسة والاقتصاد كذلك. وهى ثنائية تتطلع دائماً إلى التجانس والتوازن بين طرفيها، مما قد يفضى فى كثير من الأحيان إلى غلبة طابع التوفيقية الفكرية، ونفى طابع الصراع، أو طابع التجاوز الإبداعى، وقد تخلو بعض

الثنائيات المتجانسة عند **جمال حمدان** من هذا الطابع التوفيقي.

ولقد انعكست هذه الثنائيات الموضوعية، سواء في تجليها الطبيعي والبشري في لغة **جمال حمدان**، وفي بلاغته التعبيرية عامة، هذه البلاغة التي ترتفع إلى مستوى رفيع من الجمال من ناحية، والدقة من ناحية أخرى في وقت واحد، وهي في الحقيقة ليست بلاغة زخرفية كما قد يوحي مظهرها، بل هي بلاغة موضوعية لو صح التعبير، تكاد بما فيها من ألوان البديع وما تتضمنه من مفارقات حادة، أن تكون تجسيداً لغوياً دقيقاً للواقع الموضوعي الذي تعبر عنه. ومن أبرز هذه الثنائيات اللغوية المضادة: النافورة والبالوعة، التضافر والتنافر، الإنبهار والانهيار، الرأس الكاسح والشعب الكسيح، الأصيل والدخيل، التمجيد والتنديد، الديمقراطية النيابية والديمقراطية الإنابية إلى غير ذلك.

وإذا كانت هذه الثنائيات المتضادة هي أدوات لتقنين وتفسير حركة الظواهر الطبيعية والبشرية وتفاعلها فيما بينها في منهج **جمال حمدان**، والتي ينتقل بها من التصوير التجسيدي لهذه الظواهر، إلى التصور النظري التجريدي، فإن منهجه يشتمل كذلك على آليات تفسيرية أخرى لإنتاج هذه الدلالة النظرية، وهي تستند إلى ثلاثة أشكال أساسية من العلل هي :

العلة الفاعلة، والعلة البنيوية أو الصورية، والعلة الوظيفية أو الغائية. ويكاد بها يذكرنا بنظرية العلل الأربع عند أرسطو، وحسبي الإشارة السريعة إلى بعض الأمثلة: فالطبيعة الفيضية لوادي النيل لعلها أن تكون هي أبرز للعلة الفاعلة في حياة الوادي. إنها علة فاعلة بامتياز. ولعل العلاقة بين الموضع والموقع فضلاً عن الشكل الطولي لاتجاه مجرى النيل من الجنوب إلى الشمال، أن تكون كذلك من أبرز تجليات العلة البنيوية أو الصورية.

إن بنية العلاقات هنا بنية مؤثرة فاعلة، وما أكثر الأمثلة على العلة الوظيفية والغائية في آليات التفسير عند **جمال حمدان**، ولعلي أكتفي بالإشارة إلى السلطة المركزية باعتبارها علة وظيفية غائية فرضتها ضرورة لتنظيم الري في المجتمع الهايدرولوجي، فالسلطة لم تبدأ لتحقق التنظيم في هذا المجتمع؛ وإنما فرضتها ضرورة التنظيم. وقد أشير في النهاية إلى التلال والكثبان الرملية في نهاية الدلتا التي تتنافر مع سهل الدلتا الخصب: ولكنها في هذا الشمال الأقصى تعد تضاريس الدلتا الطبيعية كحافظ متواضع يحمي أرض الدلتا من خطر النفرية والتآكل. إنها خط الدفاع الأخير، كما يقول **جمال حمدان** : إن وجودها يفسره وظيفتها أو ما تحققه من غاية.

هذه في تقديري بعض المعالم الأساسية لمنهج **جمال حمدان** في دراساته عامة؛ دراسته لشخصية مصر بوجه خاص. عرضنا بها ثلاثة محاور منهجية هي: محور الرؤية الكلية التي يتداخل فيها الجانب الجغرافي بالجانب التاريخي، ثم محور التفاعل بين الثنائيات المتضادة سلباً أو إيجاباً، ثم محور التغيير بالعلل المادية والبنيوية والفاعلية، إلا أن المنهج الحمداني لا يقتصر كما ذكرنا في البداية وكما حدد **جمال حمدان** في خطواته المنهجية الثلاث، على الوصف، والتقنين النظري،

والتقييم، وإنما يمتد كذلك إلى ضرورة الفعل من أجل الإصلاح والتغيير، فليست دراساته إلا قاعدة عملية صُلبة، ومدخلاً علمياً موضوعياً، لهذا الإصلاح والتغيير.

وهذه هى الدلالة العامة لعمله العلمى. ولهذا فهو يختتم عمله الكبير « **شخصية مصر** » بموقف نقدى حاسم من بعض الظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية مثل: الصلح مع إسرائيل، والانفتاح الاقتصادى، والتبعية للرأسمالية العالمية، وفقدان الديمقراطية، واستمرار الطغيان الفرعونى، والمركزية البيرقراطية إلى غير ذلك، بل يتطلع إلى حدث عظيم يرجّ مصر رجًا، ويخرجها من مأزقها التاريخى الوجودى، ومن دوامة الصغار والهوان، والأزمات التراكمية المعيبة التي فرضت عليها كما يقول.

ولهذا كذلك، فهو يختتم كتابه بما يشبه الخطة الشاملة للتغيير فى مختلف المجالات المصرية، الزراعية، الصناعية، والإنتاجية عامة. وإن كان يركز أساساً على ضرورة التغيير الجذرى فى العقلية والشخصية المصرية، ويرى فى هذا ـ على حد قوله ـ الشرط المسبق لتغيير شخصية مصر، وكيان مصر، ومستقبل مصر (ص ٥٤٨).

ولعل هذا هو ما دفعنى إلى القول فى البداية إلى أن دراسات **جمال حمدان** برغم علميتها وبفضل هذه العلمية تعد مشروعاً نهضوياً حضارياً، أكثر مما هى مجرد دراسة علمية، ولهذا فمن واجبنا العلمى والوطنى والقومى ككلمة أخيرة، أن نحسن الإنصات إلى هذا المشروع الحضارى الذى تركه لنا **جمال حمدان**، وأن نحسن استيعاب دلالته الموضوعية والنقدية، ودعوته التغييرية، وأن نعمل على الإضافة إليها إبداعاً فكرياً، وإنجازاً عملياً. وما أبعد هذا الواجب الضرورى الملحّ عما يدور ـ للأسف ـ فى بعض وسائلنا الإعلامية من محاولة لتحويل القيمة الكبيرة لجمال حمدان إلى مجرد أغنية عاطفية مسطحة فى حب مصر، مثل بقية أغانينا الوطنية المسطحة السائدة. وبهذا تكاد هذه الوسائل الإعلامية ـ بوعى أو بغير وعى ـ أن تطمس روح الوعى والعقلانية والاستنارة والنقد وإرادة التغيير التى تمثلها حياة **جمال حمدان** كما تمثلها كتاباته التى تركها لنا.

نعم.. لقد كان **جمال حمدان** عاشقاً كبيراً لمصر، ولكن عشقه كان نابعاً من وعيه بالحقيقة وكان متجلياً فى جسارته الفكرية وتفانيه وتجرده فى سبيل التوعية العقلانية النقدية التاريخية بها والدفاع عنها لحد الحرمان من الحياة، بل والاستشهاد.

تحية للذكرى المضيئة الملهمة أبدا للعزيز **جمال حمدان**، إنساناً نادراً، ومواطناً مسئولاً، ومثقفاً ملتزماً مبدعاً، وصاحب رؤية حضارية شاملة.

وتحية لقسم الجغرافيا ـ جامعة القاهرة ـ الذى تخرج فيه **جمال حمدان**.

وتحية لشعبنا المصرى العظيم الذى أنجبه.

محمد القيسي



ثلاث قصائد

نقش سومريّ

يَسقطُ الظلُّ علَى وَاجهةِ الفندقِ
فيما امرأةُ الفضّةِ
ترعى زهرةَ النسيانِ أَو
تجرحُ خدَّ الريح ،
لا تحظى بضَوءٍ أَو سَببْ
كَذَبَ الوردُ عليها مرَّةً
ثم كذبْ
وهىَ تَسترسلُ عندَ البابِ نقشاً سُومريًّاً
ياسميناً أَبيض الروحِ
نشيجاً صافياً يُتلى

وَناياتِ قصبْ

بَينما زائرُهَا اليومُّى منْ يومينِ

لم يظهرْ على الشارعِ

لم يفردْ لها

منْ شرفةٍ فى الطابقِ السادسِ منديلاً

ولا تعرف أيَّانَ ذهبْ

نقش لوركا

ولاَ جيرانَ لى كَالبحرِ ، لا جيرانَ لى

يَتَقاسمونَ معى الضحى

ظلٌّ على الطُرقاتِ فوَّاحُ

وَفضّتُهم إلى النسيانِ

هل أَسعى إلىَّ

وأقتفى فى العازفينَ رنين قَلبى !

لا ضيوف إلى الشوارعِ ، أو

مقاهِىَ للبُكاءِ الداخلِىِّ

وَلا حُداةٌ يشبكونَ الليلَ بالإنشادِ

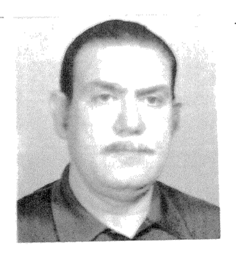
هلْ صَدَأَتْ على الأوتارِ أُغنيةُ المريضِ

أَنا المريضُ أنا

فَوَا أسفاهُ لم تَعُدِ المدينةُ للهَواءِ
ولم يَعُدْ غَجَرٌ
يُضيئونَ اللآلىءَ ، أو
يشيعونَ السَلاسَةَ فى الحَريرِ ،
وَإخوتى ماتوا !

يوم من النثر

خِلْوٌ منَ الخَطَراتِ ، خلو من رَنينِ نَشيدِها اليوَمىّ
خلوٌ منْ نبيذ الله تسكبُه عَلى الأشياءِ
خلوٌ منْ يَديها
تَعزفانِ الريحَ فى الأسلاكِ ، أو
تتحاورانِ مع الظهيرةِ وَالإجاصِ
فكيفَ تدفعُ عنكَ عبءَ السبتِ يوماً كاملاً
يوماً منَ النثرِ البطىءِ
أمامَ أيقوناتها الأولى
وَقدّاسِ الأغانى !
كيف تُغمضُ دونَ وردِ غيابها النامى
علَى الطُرُقاتِ
ذاكرةَ
الخُطى !



نجوى شلبى

جماليات الخط العربى
فى أعمال الفنان عزت جمال الدين
بين الهندسية والتلقائية

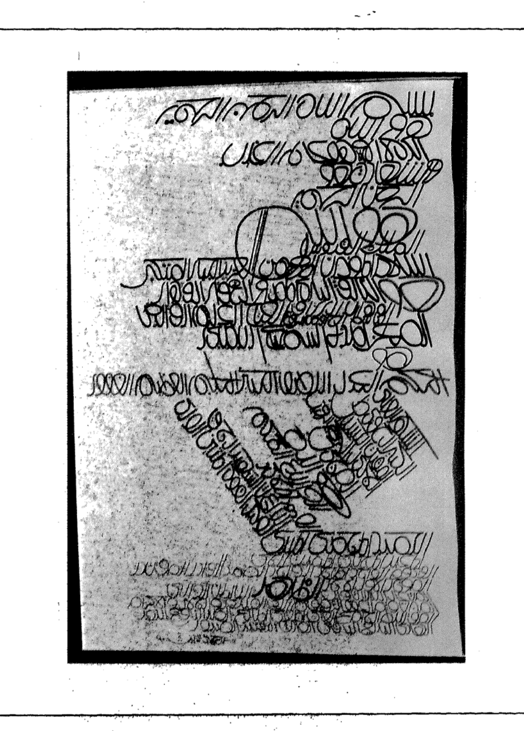
الفنان عزت جمال الدين يقدم لنا تجربة تشكيلية ، مقدراتها الأساسية هى لفظ الجلالة **الله** . وهى تجربة تنتمى إلى المدرسة الحروفية ، تلك المدرسة التى تستخدم حروف الكلمات العربية ، مقروءة ومكتوبة ، كمفردات تشكيلية ، وهو اتجاه يطرح قضايا جمالية هامة ، تجب مناقشتها من حين إلى آخر للوقوف عند ما تفرزه من قيم جمالية .

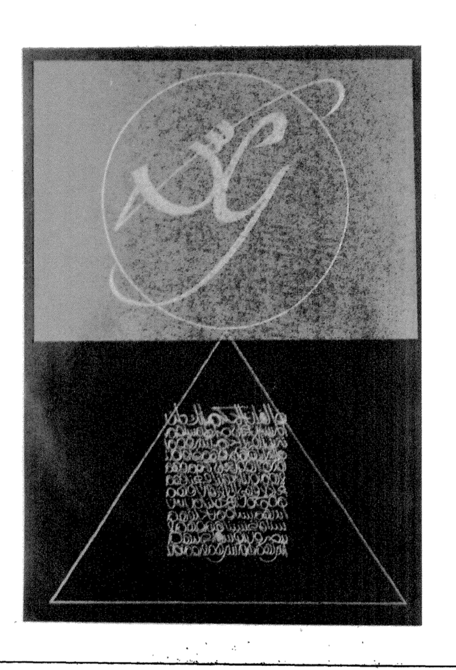
والفنان **عزت جمال الدين** يجمع فى فنه بين : الحروفية التلقائية ، والحروفية الهندسية، وكلاهما يتجانس بنائيا ، وبقدر كبير ، مع تصميم عمله الفنى ، وهو يستخدم ، على السطح مجموعة من التبادلات بين السالب والموجب ، والأفقى والرأسى ، لكنه فى بعض اعماله ينهج منهجا « جرافيكيا » داخل تصميماته ورؤيته ذات الطابع الهندسى

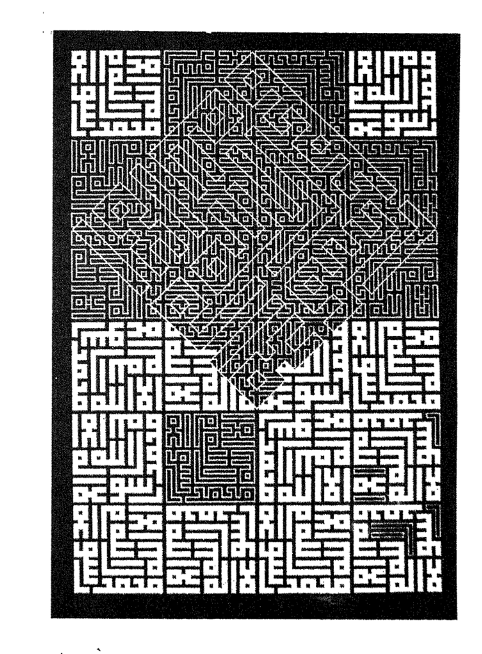
الصارم ، والتى اعتمد عليها الفنان فى كتابة « لا إله إلا الله محمد رسول الله » فى أسفل اللوحة . وجعل الحروف تمتد إلى أعلى الحيّز المساحى ونهايته . وهو عمل يعطى بناءه الفنى عددا من دلالات السمو والجلال .

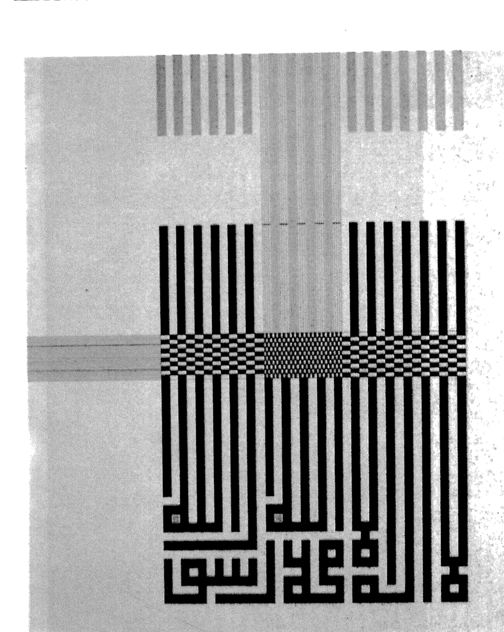
ولقد قدم لنا الفنان **عزت جمال الدين** أعمالا تكشف عن خبرة طويلة فى مجال الطباعة والتصوير ، وتشير إلى مشوار شاق من البحث والدراسة فى تراثنا الإسلامى من خلال الحروف العربية ، مع تقنية عالية فى كيفيية إخراجها بأشكال بديعة ، تحمل فى طياتها الصفات الفنية المتميزة للفنان ، وهو فى هذا الإخراج يعتمد على رصيد وفير من جماليات الحرف العربى فى المساحة والكتلة معا وفى علاقته بالخط المرسوم ، سواء كان قاتما أو ناصعا ، وكلها تتفاعل فى جو صوفى بديع ، يثير فى النفس كل مقومات البيئة الجمالية الإسلامية . وتتحقق هذه الإشارة عبر العلاقات اللونية المختلفة ، والهالات الدقيقة المرهفة ، حول أشكال الحروف ، وحركة هذه الأشكال ، التى تكاد تكون رموزا خاصة ، داخل مفردات متميزة ، تشكل نسيجا بنائيا شديد الخصوصية والتميز فى أعمال **عزت جمال الدين** الفنية .

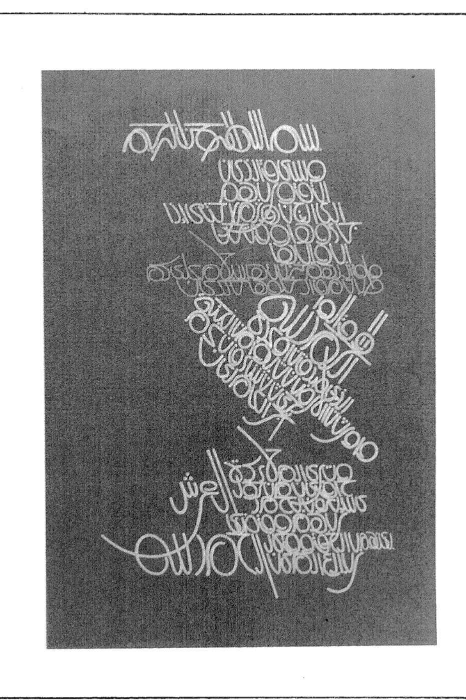
وللفنان **عزت جمال الدين** لوحات أخرى فى مجال الحفر والطباعة . تكشف لنا هى الأخرى عن مدى خبرته فى هذا المجال ، وعن رؤيته الخاصة فى تقنيات الطباعة الفنية : تصميما وإبداعا .

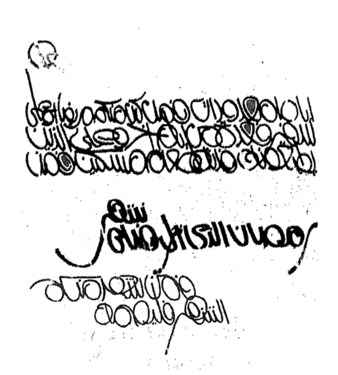


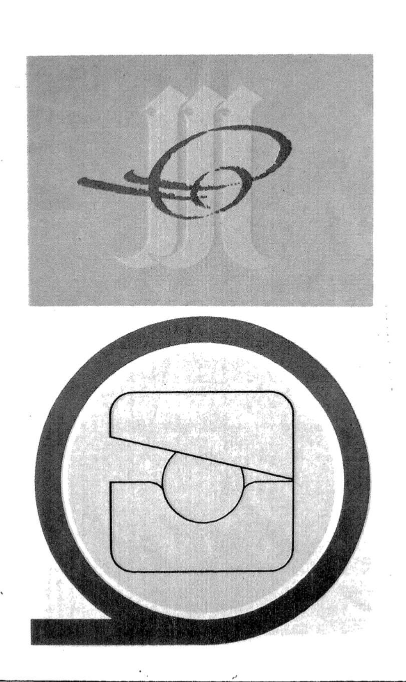












اشتريت نفسى



تسلمت العالم وأنا صبي يافع . وإخذت على عاتقى مهمة تغييره ، فلماذا لا يعيش الناس فى عالم أفضل . أخلصهم من رذائله لكى تسود الحياة الرغدة الفاضلة، أليس هذا مناسبا وجميلا .

لعبت ألعابى فى البدايات الأولى . اقتنيت الكتب الممنوعة ، والتفسيرات غير المشروعة . والانضمام للجمعيات والمنظمات ، والسير فى الطرقات، وتخلل الأمر اللعب مع خادمة رفضتنى ، وأخرى علَّمتنى اللعب على أصوله ، ونجحت مع أخريات النجاح المحدود المعروف .

مضت الدنيا بى سنوات من الحماس والإرهاق والبدايات والنهايات وسرت فى كافة الطرق ، وبعد ذلك وقفت حائرا فى المفترق .

قبل أن أغادر الثلاثين عاما اتخذت قرارى ، نفضت يدى من العالم بعد أن مللت وفشلت فى تغييره، نفضت يدى من الكرة الأرضية ووضعتها جنب الحيط ، وسرت قُدما فيما لم أُخلق له ـ مدرس لغة إنجليزية بعد سنوات طويلة من دراسة أعمال زملائى شكسبير وبرنارد شو وبيرون وشيلى وكل الآخرين من رجال المنطق والفلسفة وكافة ترهات الحياة الإنسانية .

تزوجت وأنجبت طفلتين وحصلت على منزل متواضع أحيا فيه مع أسرتى الصغيرة . زوجتى سُمية تتمتع بصفات عادية ولكنها مثلها مثل غيرها لها جوانبها السلبية الكثيفة .

فهى ليست نقيضى بالضبط ولكنها مختلفة اختلافاً كبيراً عنى ، فمثلا هى تهتم بالتفصيلات ، والحياة العملية والطموح النهم الفاضى ، وتتمتع بحيوية خارقة ، ونشاط مكثف، حدة مستمرة ، واصطدام بكل شيء ، بالأطفال والباعة المتجولين والبواب والخادمة وأقاربى وأصدقائى وكل من يقترب من ملعبها .

طبيعتى مختلفة، فأنا متأمل بطيء الاستجابة ، أحب أن ينسجم إيقاع الحياة مع إيقاعى الخاص ومزاجى وببطء ، أدرس للعيال اللغة - و اللغة بناء عقلى - وأناقش بهدوء تلاميذى ، وأشرح أشعار شكسبير بتأن وتأمل ، ولاتهم العجلة ولا الاستعجال أو الحدة فى هذه الأمور ، فالحياة تواصل دورانها بصرف النظر عن الذين يتأملون هذا الدوران وما فى طياته .

هذه معركتى وقدرى منذ اللحظات الأولى مع زوجتى سمية، ولا مفر من الاعتراف أن زواجى ليس موفقا ، ولا أدرى لو كنت تزوجت زوجة هادئة عاقلة مثلى هل كانت حياتى ستصبح أفضل ، أشك فى الحقيقة فى كل هذا ، الهدوء والانسياب داخل الحياة الزوجية قد يكون مريحا ولكنه بشع أيضا .

يصيبنى هدوء الزوجة بالملل والرتابة التى تقتلنى ، وتدمرنى عصبية زوجتى وحدّتها ، ويصبح تحقيق التوافق ترفا و لمتفلسف مثلى عليه أن يعين أو يتنازل عن أشياء كثيرة، ويصبح الطموح أن تسير الحياة ، بل أن يبدأ اليوم ويمضى قدر الإمكان متفاديا المشاكل لأحمى خلايا مخى ورأسى وأعصابى من الاضمحلال .

ويمضى الأمر فى مجال عملى أيضاً طبقاً لمفهومى الخاص بالحياة، تفاديت بعد البدايات الصاخبة الاصطدام بالنظار والمدرسين الأوائل والمفتشين وغيرهم ، وتفاديت أيضا الطلبة المشاغبين الذين يهوون العنف والصدام وتأكيد الذات على حسابى .

تركت نهائيا اختيار الجدول والفصول ألتى أدرس لتلاميذها ، تركت كل هذا للقدر ولصراعات زملائى الذين يتقاتلون على التدريس لسنوات الثانوية العامة بهدف الحصول على الدروس الخصوصية والرزق الوفير .

عزفت عن هذا كله لأنه قتال لا يناسبنى ؛ ولأن أهدافه ليست متوافقة تماما مع تركيبتى ولعشرات الأسباب الأخرى العميقة والتافهة والتى لا مجال لسردها .

لكن هذا كله لم تتركه سمية يمضى دائما .

ـ .. انت بتشتغل مدرس من ١٦ سنة ، وداخل على الأربعين ، إمتى حتاخد فصول الثانوية العامة ، إمتى حنعيش بأد !

ـ يا ستى المسألة مش فى إيدى .

ـ يا أخى اتنحرر شوية ، بطل السلبية بتاعتك دى ، كلِّم الناظر، اعزم المدرس الأول أو وكيل المدرسة، إعمل أى حاجة .. إنت إيه !؟

ـ العملية معقدة وليست سهلة يا سمية ، فيها هدايا ورشاوى وبلاوى وسكك أنا مش قدّها .

ـ ده مركزك حتى بين زملائك يتهز .. عيب يا أخى .

ـ ولا يتهز ولا حاجة ، كلنا مدرسين إنجليزى ، وكلنا بندرس ثانوى ومفيش مشكلة ..

ـ عاوز تقوللى إن اللى بيكسب عشرة آلاف جنيه فى السنة يتساوى مع اللى ما بيكسبش غير مرتبه.

ويمضى الجدل طويلا ومتفرعا ، وفى طياته تقييم مهين لى ، يصل إلى أننى خائب ومضحوك علىّ ، وغيرى الذين هم مثلى وأقل منى (فى تقييم زوجتى) أفضل حظا، وتشتبك خطوط المناقشات حتى تصل إلى أسرتى التى هى كلها من طرازى، عيلة خايبة، لم يبرز منهم تاجر أو مليونير أو لواء فى الشرطة أو وزير أو أى نتوءات مهمة .. وأحيانا يصل الأمر إلى إهانات مباشرة جارحة وقاسية .

* * *

ورثت منذ آلاف السنين الخوف من الفضيحة، فأنا لا أرتشى خوفا من الفضيحة ، ولاأتشاجرمع أحد خوفا من تمزيق هدومى أوقد ينالنى الخصم بغتة ويضربنى على قفاى فيتحول الأمر إلى فضيحة ، وأكره أن أكون طرفا فى الأصوات العالية خشية أن تفسر تفسيرات ينتهى الأمر بها إلى الفضيحة ، وأشترى نفسى دائما بالعزوف وحماية نفسى من الفضائح .

عندما نقلت إلى مدرسة العباسية الثانوية فوجئت بأن جميع زملائى لهم مكاتب خاصة بأدراج ومفاتيح وكراسى ، وأنا الجديد المنقول ليس لى مكتب ، قالوا لى ببساطة قدم طلبا للإدارة ، فقدمت طلبا

لسكرتير المدرسة ، ولم يحدث شيء قالوا : اجر وراه ..

إذاكانت البديهيات تحتاج للجرى والسعى إذن لن أجرى وراء أى شيء ، سأشترى نفسى من الجرى ، وتعالى بكره ولابد من تأشيرة الوكيل على الطلب وموافقة رئيس المخازن، وموافقة الناظر وانتظار شهور حتى أحصل على مكتب ، فليذهب المكتب إلى الجحيم ويكفينى أن أجلس على طرف المنضدة الكبيرة وسط حجرة المدرسين ، أضع عليها أوراقى وأشيائى ولا شيء أكثر .

لو علمت سمية بالموقف لأشعلتها نارا وقلبت الدنيا رأسا على عقب وقد تأتى إلى المدرسة بنفسها وتناقش الناظر وتنفلت كعادتها وتحدث الفضيحة ، قلت أشترى نفسى بالصمت وإخفاء الأمر عنها ، فالمسألة لم تصل إلى الجوهر ، فأنا مدرس مثلى مثل زملائى ، أواصل عملى بأمانة وإتقان وسمعة حسنة ، أما حقوقى المهدرة فلتذهب إلى الجحيم ولكن بعيدا عن زوجتى العزيزة سمية .

بنتاى مروة وعزة لا أعرف رأيهما بالضبط ، الأولى فى العاشرة من عمرها ، والثانية فى الخامسة ، ولكنى ألمح رأيهما فى أننى أب طيب ، لايعاقب ، لا يستخدم الحزم ، يتغاضى ، مطيع لكل رغباتهما الممكنة والتى فى مقدورى تلبيتها ، نقيض أمهما التى تحاسبهما على كل صغيرة وكبيرة ، تضرب وتشتم وتعاقب ، والغريب فى الأمر وهذا جنون أننى ألاحظ احترامهما وحبهما الشديد لأمهما ، أكثر من حبهما لى بل وتعاملاننى بظهر اليد ، وبأن موافقتى دائما مضمونة .. أليس هذا مثيراً وغير مفهوم، لكنه على أى حال محتمل، فهما فى النهاية تحبانني طبعاً .

اكتملت الصورة الآن تقريباً .. لكن الشيء الغامض الرهيب الذى انفجر هو الذى دفعنى للغوص فى داخلى والبحث عن إجابات ، ماذا جرى وحولّنى إلى نقيض ماكنته فى البداية ، ماالذى دمر أجزاء واستبقى أشياء وطمس الملامح البارزة المحددة وترك أشياء لا علاقة لها بى نهائيا .

ولماذا أخفى أسرارى بعد أن أفشيت كل مبررات حياتى ، وأضيف أننى أدركت بعد شهور الزواج الأولى ، أننى فى معركة لست كفؤاً لها ، أو سأظل طوال حياتى مشتبكا مع سمية إلى مالا نهاية ، بلا هدنة ولا توقف ، وطبعاً لفلسفتى التى اكتسحتنى قررت أن أشترى نفسى .

فمنذ الصباح الباكر حتى نهاية اليوم وأنا أشترى نفسى ، فى الأتوبيس يناور الكمسارى ليحتفظ

ببقية الربع جنيه ، أتركه وأشترى نفسى ، وفى المدرسة تضاف إلى جدولى وبشكل دائم حصص أخرى لزملاء غائبين ، أشترى نفسى بقبولها ، وأعود إلى منزلى لأواجه سمية :

ـ لماذا لم تسألنى عما حدث اليوم ؟

ـ ماذا حدث ؟

ـ لكنك لم تسأل لم تهتم .

ـ ها أنذا أسأل .

ـ يعنى لازم أطلع منك الكلام بالكماشة .

ـ ماذا حدث ؟

ـ لم تسأل عن أخبار الرچيم الذى بدأته منذ أسابيع وكأنه شىء لايهمك !

ـ إزاى ؟

ـ المشكلة هو عدم اكتراثك بكل شىء ، الأطفال تتركهم ولاتهتم بمشاكلهم ، لم تذهب مرة واحدة إلى مدرستهم وتتعرف على الناظرة ، كل شىء متروك لى ، الرچيم الخاص بى الذى أعانى منه لا يثير اهتمامك ، فقط منكب على قراءة الصحف والكتب والكراريس .

ـ ماهو المطلوب منى؟

ـ لن أشحت المطلوب منك وكفاية بأه ، العيشة أصبحت مرارا .. !

ويمضى الحوار وتشتد الحدة وفى الغالب أترك المنصة إلى مقاعد الجماهير وأستمع إلى ما فعلته صديقتهانادية مع زوجها الدكتور حسام ، وترويض زوجها لها ، وكلام وحكايات ويمضى اليوم .

كنت قد أدركت منذ سنوات قليلة أن الحياة أصبحت شبه حياة ، شبح حياة ، والحقيقة أننى كففت منذ وقت طويل عن التفكير فى أمور حياتى ، أترك نفسى منساقا تدفعنى الحياة فى زحامها وأنحرف بعيدا عن شواطئى، وأقاوم قليلا وأشترى نفسى بعيداً عن الابتذال والدوشة ووجع الدماغ .

حتى جاء يوم الأحد الأسود ..

لسبب عجيب، اعتذرت عن العمل بقية اليوم الدراسى ، وعدت إلى منزلى قبل موعدى العادى بساعتين .

فتحت الباب، ووقفت فى الصالة، ووقفت ابنتى مروة فى طريقى محذرة .. إوعى تدخل على ماما حجرة النوم ـ ليه ؟ معاها الأستاذ سيد مدرس الرياضة والرچيم ، أرجوك يا بابا ماتقولش إن إحنا قلنالك أحسن ماما تدبحنا دبح ، قلت والأستاذ ده بيجى دايما ، قالت نعم ، مرتين فى الأسبوع ، وبتنبه علينا مانهوبش ناحية أودة النوم ، و قالت أنه يظل ساعتين ثم يخرج .

الأمر واضح ورهيب وجنونى . وقفت مشلولا ومرتبكا ، الدم يغلى فى نصف رأسى، والنصف الآخر توقف عن العمل ، وتوقفت الدنيا عن الحركة، ومضت دقيقة، ماذا أفعل الآن وفورا ـ تركت المنزل فى الحال، قلت أفكر وأنا فى طريقى مبتعدا عن المنزل .

هل وصل الأمر إلى الخيانة ، شىء فظيع وخرافى لم أضعه فى حسابى فى يوم من الأيام، والخيانة فى جوهرها إلغاء لى تماما، استهانة، استغفال ، تصغير ممزوج بالإلغاء والتحطيم . لا .

شكرت نفسى على قدرتى الفائقة فى مواجهة الموقف لحظتها ، تماسكت وتصرفت بهدوء وحكمة، أنا قادر قدرة هائلة على السيطرة على نفسى واكتشاف الموقف السليم ، غيرى كان يندفع ويهجم على غرفة النوم كالثور الهائج، ويكسر الباب، ويضبطهما متلبسين عاريين، وفضيحة بجلاجل، لكنّى تصرفت بهدوء وبحكمة هائلة، وعلى مستوى عال من المسئولية، وبعقل واع ويقظ، وبمستوى رائع من النضج وضبط النفس ؛ انسحبت بهدوء من الميدان كله، ولم أهدم بيتى على أطفالى، كانت حسبة تلقائية لم تستغرق ثوان . فقد دربت على حساب آلاف من المواقف طوال السنوات الطويلة الماضية ، وشعارى الدائم أن أشترى نفسى، لحظتها اشتريت نفسى ولكن هذه المرة بثمن غال، هل يصل الأمر إلى الخيانة، وخيانتى أنا، أنا المتفانى الناكر للذات الفاضل المطيع الخانع بمزاجه الشديد الطيبة .. مهزلة وجنون، ولكنى تصرفت التصرف الوحيد السليم، ولتذهب سمية إلى الجحيم، وأستعيد حياتى من جديد . أنا الكسبان .

واستعدت حياتى كلها .. بداياتى وما انتهى إليه أمرى ، وذهلت مما انتهت إليه الأمور ، أى خطأ ارتكبته ـ وهل أنا مخطىء أم مصيب .

أجلس الآن على طرف فراشى فى بنسيون فى وسط المدينة ، بجوارى حقيبة صغيرة بها أدوات الحلاقة فرشة الأسنان بعض الكتب وملابس داخلية اشتريتها بعد أن غادرت المنزل .

أجلس وحيداً أتأمل حياتي التي سردت بعض ملامحها ، واتصلت تليفونيا منذ ساعة بابنتي مروة سألتها عن أحوالها وعن أختها وكيف تسير الأمور.

دق جرس التليفون ، رفعت السماعة، صعقت ، كانت زوجتي على الطرف الآخر :

ـ إيه يا أستاذ أخيرا ظهرت ، إنت هربان من البيت ليه ؟

ـ إنت مش عارفة عملتي إيه ؟

ـ عملت إيه يا مجنون

ـ العيال قالت ...

ـ ضحكة ساخرة ، العيال بتهزر معاك، بتضحك عليك ، شوية عيال بيقولوا أي كلام .. وحضرتك صدقت طبعاً .

ـ يعني مش صحيح

ـ الله .. حاسب على كلامك ، إنت عايز تتهمني بالتهمة البشعة دي، إنت مجنون . فوق لنفسك .

ـ ....

ـ حترجع إمتى

ـ والمدرس بتاع الرياضة والرجيم .

ـ وبعدين معاك بأه .. فكرة طقت في دماغ العيال لاعبوك بيها، بطل تقول الحكاية دي تاني لو سمحت ، مش عاوزة اسمعها تاني ، بلاش إهانات ، فاهم (بحدة) .

ـ ....

ـ حترجع إمتى ..العيال بتسأل عليك قلت لهم مسافر ، وقرايبك بيتكلموا في التليفون .. إنت عايز تعمل فضيحة والا إيه ...

ـ يعني مش صحيح .

ـ بلاش الأفكار الصبيانية دي يا مجنون .

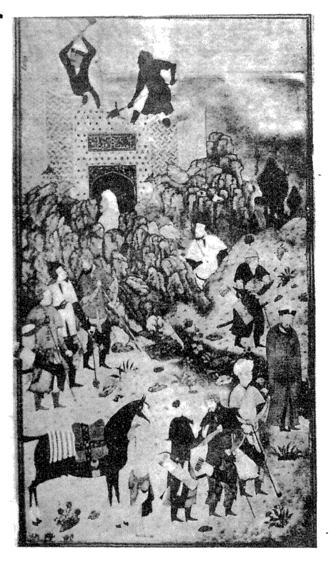
٭

تمددت على فراشي في البنسيون وأشعلت سيجارة ..

إبراهيم الدسوقي شتا

الشعر الفارسي في عشر سنوات
شعر الفقيه وشعر المنفى

أربع عشرة سنة تقريباً مرت على الثورة « الإسلامية » في إيران .. وقيام ثورة في بلد يعتبر الأدب عاملاً بناءً في حياته وليس مجرد تعبير عن هذه الحياة : ويعتبر الشعر نفَسه الحي الذي يتنفسه . لاشك يؤدي إلى تطورات ملموسة في فن الشعر . وفي تاريخ إيران الأدبي فترات أثبت فيها الشعر أنه لسان الحياة الناطق .. وفي مطلع هذا القرن عندما انفجرت الثورة الدستورية (١٩٠٥ ـ ١٩١١) ، انقلبت الصحف إلى ما يسمى « **تاريخ شعري** » للحوادث . كان الشعراء جميعاً من أصحاب الصحف ، وغطيت ساحة الاتجاهات من الشعراء ؛ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ؛ وكان من الطبيعي جداً أن يستخدم الشعر سلاحاً في معركة مستمرة لمدة ست سنوات بين شعب يعشق الكلمة وتنتشر فيه الأمية أيضاً ، كما تحدث شعراؤه الكلاسيكيون « خاصة **الشيرازيان العظيمان : سعدي وحافظ ومولانا جلال الدين الرومي** »[1] عن الطغيان وعواقبه ، ووقفوا من الملوك موقف الناصح ، وحذروا من الثورة التي لاتبقي ولا تذر ، وهكذا كانت المنشورات الثورية تكتب شعراً : وكان هناك شعراء من أمثال **أشرف الدين نسيم شمال وفرخي اليزدي وعارف القزويني** ، يكتبون شعراً أشد وطأة على الحاكم من وقع السلاح ، وكان **أبو القاسم لاهوتي** ينشر شعره ذا الخلفية الماركسية ويقاتل بالسلاح في الوقت نفسه ، وبأنظار وطنية ، وأشعار نارية ، كان الشعراء في تلك الفترة بالمرصاد .. و.. وهناك قصائد طويلة تشجب الاتفاق الودي بين الروس والإنجليز سنة ١٩٠٧ لتقسيم إيران[2] ، وهناك أشعار يضيق المجال عن ذكرها تبكي مصير إيران الضائعة في صراع القوى العالمية في ذلك الوقت ، وهناك أشعار مكتوبة حول الحركات الثورية التي قامت في الشمال : بحيث يمكن عن طريق دواوين الشعراء الكبار أن نرصد الحركة الوطنية . فورة شعرية عظيمة جعلت « الشعر



صورة مصغرة للرسام الفارسى بهزاد فى وقف غوبكان بليسابون

والشعب » كياناً واحداً .. ودفع الشعراء حياتهم فى المعركة ، فمات **أشرف الدين نسيم شمال** فى مستشفى للمجانين ودفن فى مقبرة مجهولة ، واغتال **رضا شاه « ميرزاده عشقى »** وخيط فم **فرخى اليزدى** فى السجن ومات **أبو القاسم لاهوتى** بعد سنوات طويلة من المنفى فى الاتحاد السوفيتى . ولكن هيهات أن يصمت الشعر فى إيران . وحتى **نيمايوشيج** رائد مدرسة الشعر الحر الذى نادى قائلاً : « **إن شعر الشاعر هو نفسه فحسب** » لم يطبق هذا القول كثيراً فغالباً ما يأخذ الشعب فى شعره دور الشعر ويأخذ الشعر دور الشعب ، بل إن مجموعة قصائده التى تعرف باسم **طيور نيما** : « **طائر الحق : وطائر الحزن** .. » وغيرهما من هذه القصائد تعبر عن روح مكبوتة وتحتوى على دفقة عاطفية تغنى عن أى تغبير . تماماً مثل **البومة العمياء لصادق هدايت** التى انفجر فيها يأسه من كل شىء وثورته على كل شىء « ظلت ممنوعة من النشر فى إيران حتى رحيل **رضا خان** بعد تنازله عن العرش سنة ١٩٤٢ ؛ لكن شعراء آخرين لم يستطيعوا الكتمان ، ولم يتحول الشعر الثورى فى إيران إلى مجرد مخزون ينفض عنه التراب عند الأزمات والفورات والثورات . فبعكس النغمة المتوارية عند **نيما** نجد أشعار **إسماعيل شاهرودى « آينده »** الذى قدم له **نيما** نفسه ، ربما لأنه وجد هذا الشاب يقول صراحة ما لايجرؤ هو على قوله إلا « مواربة » ، فلقد نسى هذا الشاعر نفسه وذاب فى الآخرين يقول فى إحدى قصائده :

« **هناك زهرة ربما لاتتفتح أبداً ـ وهناك جندى يقاتل ـ ضد من ؟ ـ لايدرى ـ وهناك رجل يأتى من طريق بعيدة ـ فى يده بلطة ـ نحو المدينة ـ هادئاً ـ وهناك شمع كان مضيئاً ـ انطفأ ومات ـ وعين ماء جفت ـ وعلى شفتى امرأة ـ قبلة جفت ـ لكن أيها الشعب ـ حذار ـ لكن أيها الشعب ـ اعْلم أن براعم غضبك ، تمردك ، ثورتك سوف تتفتح ـ اعْلم أنها سوف تتفتح سريعاً ـ ورائحة الورود تُسكرنى** » .

ويقول نفس الشاعر متحدثاً عن سجنه الطويل :

« **لسنوات .. مع أنى كنت كطائر فى قفص ـ كنت ارفرف بجناحىّ على أوج المدينة ـ ورأيت أناساً مغلولين ـ ورأيت أناساً آخرين يجدلون من القيود ـ مشنقة يشنقُ بها الغد ـ كنت** أسمع **على أوج المدن ـ مع أنى كنت طائراً حبيساً ـ أننى الإنسان والحيوان ـ وكنت أسمع أنغامهم** » (٣) .

وعند **أحمد شاملو** ـ ربيب حزب توده ـ تقل هذه النظرات بشكل ملحوظ اللهم إلا بعض المقاطع الاعتراضية خلال قصائد طويلة « ربما كنوع من التوارى » لكن الشحنة الهائلة الموجودة فيها تغنى عن أى شىء : « **القواد العظام ـ رقصوا على المشانق ـ مرآة الشمس الصغيرة ـ فى البحيرة المالحة ـ تحطمت** » أو يقول : « **من كل دم ينبت غصن أخضر ـ ومن كل ألم ابتسامة .. لماذا ؟! ـ لأن كل شهيد شجرة** » أو يصور جو الاختناق قائلاً : « **عصر العمارات الضخمة الشاهقة ـ عصر قطعان الجوع العظيمة ـ وأشد أنواع الصمت بعثاً للرهبة ـ عندما تذهب الرءوس الإنسانية العظيمة ـ إلى أفواه الأفران** » أو يصور كل ما ينبغى أن يقال « **ذات مرة كانوا يشنقون رجلاً على البعد ـ ولا يجرؤ أحد على أن يرفع رأسه ـ جلسنا وبكينا ـ ثم خرجنا عن أجسادنا صارخين** » (٤) .

وفى مثل هذا الجو كان لابد أن تصرخ **فروغ فرخزاد** قائلة « **مجتمع لايمكن الصراخ فيه برأيك جدياً نستطيع حتى الآن أن نقوله ساخرين هازلين** » وأن يقول **نادر پور** فى قصيدة له « **أية أيام غريبة !! ـ الرسول فى الفجر هو الحزن ـ والليل تفسير لليأس ـ ولا دليل للنور إلى الفكر ـ وأشعة المرايا تصيب عيون الطيور بالعمى ـ ومن لدغته الحية ـ يهلع من الحبل أبيض كان أو أسود ـ فالحبل حية ـ حية ذات قرون ـ والمشنقة هى نقطة الأوج التى تربط السماء بالجبال ـ والسماء نائمة والمشنقة يقظى** » [٥] ، وإن كان **نادر پور** قد خاف من الحية أو الحبل واستمر فى غنائياته ، وإن كان يتوقف بين الآن والآخر ليهتف « **هل يحدث فى يوم من الأيام الحارة ـ أن تنفصل عن الشمس كتلة ثقيلة ـ وكجزيرة متأججة بالنيران ـ تنطلق هذه الكتلة نحو ديارنا الجهنمية ـ فتحولنا إلى كتل من الغبار ـ غبار يكمن فيه برق الانتقام ؟!!** » [٦] ، فإن **فروغ** استخدمت سلاح السخرية استخداماً حاداً وفى قصيدتها : « **يا أرضاً مليئة بالجوهر** » تسخر من كل ما تروج له الصحافة فى إيران من التشدق بعبارة الوطن فى خطر أو الحديث المكرر المعاد عن مدينة القرون الغابرة والحضارة والثقافة ، من الحديث المعاد المملّ عن أرض الشعر والورود والبلابل عن الشعراء المنافقين الذين لا يقولون شيئاً ، عن الخطباء والمهرجين وعن الحدود الحقيقية لوطنها التى تنتهى عند كل جهة بميدان إعدام . نعم سخرية ارتدت إلى نحرها وقتلتها ، تماماً مثل **ميرزاده عشقى** وهى فى الثانية والثلاثين من عمرها » [٧] .

وبنفس هذه السخرية يعبر **رضا براهنى** :

« **أعطانى خنجراً .. وقال لى .. اذهب من الجادة إلى الصحراء .. ومن الصحراء إلى المدينة .. واقتل من ليس فى قلبه . صورتى .. وادخل كل دار .. وقل لأهل كل بيت فى المدينة عند الفجر .. عليهم جميعاً إلى أن ينقضى الزمان .. عليهم أن يذكروا اسمى المنور .. وأن يسجدوا لى بالقلب واللسان والعين واليد طوال الليل .. وفى كل دار .. وفى كل المدينة** » ودفع **رضا برهانى** أيضاً الثمن الذى رواه لنا فى كتابه المنشور بالإنجليزية « **أكلة لحوم البشر المتوجون** » .. هذه النغمة الحادة وما يمكن أن تؤدى إليه من عواقب وخيمة جعلت بعض النقاد والشعراء المعاصرين ينادون بابتعاد الشعر عن هذه الموضوعات : يقول الشاعر **يد الله رؤياتى** : « **باختصار ليس للشعر دخل بالعصر والزمان ، إنه لا ينقل ولايُعلِّم ، ولايعطى شيئاً للأخلاق أو العلم أو المجتمع** » . ويقول **إسماعيل نورى** : « **إن الناس يُقَوِّمُون الشعر بما ينطوى عليه من قيم اجتماعية وسياسية ، ونتيجة لهذا فإنهم فى أية جلسة شعرية يطلبون من الشاعر أن يتحدث فى السياسة فى حين أن الشعر أشد أنواع التعبير عجزاً عن التعبير عن موضوعات أيديولوجية** » .. هكذا .. وكأن الشاعر **نصرت رحمانى** يرد عليه فى قصيدته التى يرثى بها الشاعرة **فروغ** : « أولئك الذين ماتوا .. لايخافون الموت.. وأنا قد مُتّ بشجاعة عدة مرات .. وحملت نعشى طوال عمرى فوق كتفى .. لنلعب ولا نخشى اللعب .. اللعب نصر .. وكل رصاصة ليست إلا قرصاً مسكناً .. لنلعب » [٨] .

وبالرغم من هذا الرأى الذى يقوله **إسماعيل نورى** فإن الشعر الذى كتب له الحياة هو الشعر الغارق فى السياسة حتى أذنيه ، منذ **ناصر خسرو** داعية الإسماعيلية فى القرن الخامس الهجرى ، **إلى جلال الدين الصوفى** اليقظ الساخر من الطغاة الذين ينازعون الله فى ملكه ، إلى **حافظ** المتمرد العظيم فى القرن الثامن ، الذى يصرخ قائلاً « **لنصبر .. لعل أحداً من أطراف المدينة .. ينهض .. ليفعل شيئاً !!** » إلى كوكبة شعراء العصر الدستورى الفقير الثائر **نسيم شمال** والشاب الملىء بالتحدى **ميرزاده حسقى** ، ومطرب السياسة **عارف القزوينى** ، والشخصية الأسطورية « **ملك الشعراء** » **بهار** ، إلى **أبى إسماعيل شاهرودى وفروغ** .. أولئك الذين يملكون هذا القبس فحسب من نار برومثيوس هم الذين عاشوا فى وجدان الشعب .

وفى عام الثورة « يناير ١٩٧٨ ـ فبراير ١٩٧٩ » تم استدعاء كل هذا النمط من الشعر .. نعم .. أخذت كل جماعة تنفض الغبار عن شاعرها . وفى فورة قلّ أن يوجد لها مثيل ، امتلأت منشورات الثورة بكل هذا التراث . لكن هذا كان فى عام الثورة فحسب ، مجرد عام واحد ، كان الإسلام هو المطروح على الساحة . وكانت كل الفصائل التى خرجت تبذل الروح فى سبيل الحرية تطرح تصوراتها . ومن العسير رصد ـ مجرد رصد ـ حركة الشعر فى ذلك العام (من منتصف ١٩٧٩ إلى أواخر ١٩٨١) . خرجت الدواوين المصادرة منذ أكثر من نصف قرن إلى الشوارع ، دواوين : **نسيم شمال وعشقى وفرخى اليزدى وعارف القزوينى** بل **وأبى القاسم لاهوتى** » فإن الشعر للمرة الثانية خلال القرن قد أصبح سلاحاً .

إن الجيل الذى كان يسمع بهذه الأسماء يقرؤها الآن ، ويستشهد بها . وبدأت نماذج جديدة مفعمة بروح العصر تظهر فى الصحف التى تخصص للشعر أبواباً ثابتة فيها .. هؤلاء كانوا ينظمون الشعارات . محاضرات **على شريعتى** . **وخطب الإمام الخمينى** . ويكتبون شعراً مباشراً . شعر مناسبات شعر موجود فى كل ثورة . لكن بعض باحثينا الشبان اعتبروه شعراً . واعتبروه معبراً عن الثورة . ولم يكن كذلك . حقيقة كان يحتوى على بعض أصوات مبشرة وواعدة . وكان من تبقى من شعراء ما قبل الثورة الكبار يتحسسون أقدامهم فى المحيط الجديد ، قبل أن يضطروا إلى الصمت أو الموت فى المهاجر بعد أن دانت الأمور « **للفقهاء** » الذين أطلقوا على كل من كان يكتب قبل الثورة سخريةً لقب « **المفكر** » . وكان على هؤلاء « **المفكرين** » أن يختاروا ما بين الصمت أو ما هو أقسى من الصمت « **الهجرة** » ليتحولوا مرة أخرى إلى « **حالمين** » بالتغيير « **باكين** » على الوطن الذى يعتبر فى مفهومهم قد ضاع ؛ « **متورطين** » فى نظريات تسعى للمحافظة على « **ثقافة الوطن** » من « **هجمة الفقهاء** » لا « **هجمة الإسلام** » . الأغبياء منهم فحسب والموتورون هم الذين ربطوا بين « **ما يحدث** » وبين « **الإسلام** » ، لأن الأذكياء يعلمون أن وطنهم لم يعرف الأدب إلا « **بالإسلام** » وأنه لولا الإسلام لما خرجت كل هذه المواهب العظيمة : **الفردوسى وسعدى وحافظ وسنائى والعطار وجلال الدين** ..

وغالب وإقبال !! على كل حال كوّن هؤلاء المهاجرون فى مهاجرهم تياراً منفصلاً للشعر الفارسى المعاصر ... ومن الغريب ، وإن لم يكن من المستبعد ، أن تظهر بعد أربع عشرة سنة من الثورة أصوات شابة من شعراء المهاجر . تقليد تراثى من تقاليد الشعر الفارسى . تكوين المدارس فى المهاجر . الفرق . إن المهاجر قديماً كانت البنية التحتية فيها إسلامية فارسية . أما المهاجر الجديدة فلستُ أظن أن الحياة فى **لوس انجلوس** سوف تحافظ على «**شعر فارسى**» لمدة طويلة . على كل حال سوف نقدم نماذج من شعر شعراء المهجر فى هذا المقال .

ولنعد الآن إلى مصير الشعر داخل إيران نفسها بعد انتهاء العام أو بعض العام الذى تركت فيه كل الزهور تتفتح .. لتُعرف ثم تقطف !!

وفى تاريخ إيران تجربة مماثلة .. ومن الغريب والمدهش أن التجربة قديماً وحديثاً أدت إلى نتيجة واحدة .. فعندما تبوأ الصفويّون عرش إيران فى أوائل القرن العاشر الهجرى (الخامس عشر الميلادى) وقاموا بسيف « التشيّع » بقطع إيران عن البدن الإسلامى وصبّها صباً فى قالب من الفقه الشيعى والفلسفة الشيعية والعاطفة الشيعية .. كان على الشعر أنذاك أن يرحل .. فرحل إلى الهند لتتكون مدرسة أساسها كان قد ظهر فى إيران قبيل الصفويين : مدرسة ترى أن الشعر « عمل عقلى » و « صنعة » وبقدر ما يكون « معقداً » و «غامضاً » يكون مقبولاً ومرغوباً [9] .. وما زلت أذكر أن محاضرات تاريخ الشعر الفارسى عندما كنا نصل إلى « **العصر الصفوى** » عصر الانقلاب فى الثقافة وفى الشعر وفى الأدب وفى كل ما يخص إيران كانت المحاضرات تتحول إلى حوار بينى وبين الطلاب ، أغلبه يدور حول « **تخمين** » ما يقصده الشاعر . كانت أشعار شاعر **كعرفى الشيرازى** تثير الضحك والسخرية لغرابة صورها وسخفها وغرابة ألفاظها المهجورة .. وكثيراً ما كان المرء يتساءل : معقول أن يكون هذا الشعر هو وريث مدرسة الشعر الفارسى العظيمة قبل الصفويين ؟! حتى عندما نهض بعض فقهاء الشيعة قبل **بهاء الدين العاملى** ينظمون غزليات صوفية .. كان الفرق شاسعاً بين الأصل المقلَّد والصورة المقلِّدة .. ولم أكن أدرى أن ذلك النمط من الشعر الذى احتاج الشاعر الفارسى إلى أربعة قرون من « الجهاد » ليتخلص منه ؛ وسوف يعود بعد الثورة « **الإسلامية** » فى الربع الأخير من القرن العشرين ؛ بكل تفصيلاته ؛ وصورة طبق الأصل : ولولا أن « النقاد الرسميين » قد تحدثوا فى هذا الموضوع لقلْتُ ، إن النماذج التى وقعت فى يدى مجرد نماذج « **فردية** » لا تعبر عن تيار عام .. وإن جماعة من الشعراء أرادوا أن « يخرجوا » بما يظنونه جديداً ، فعادوا إلى المدرسة الصفوية فى الشعر . لكن الأمر لم يكن كذلك ؛ فالمصدر هو العدد الذى أخرجته كبرى المجلات الثقافية الإيرانية الرسمية « **كيهان فرحكى** » ، كيهان الثقافية فى **خرداد** سنة ١٣٧١ « مايو ويونية ١٩٩٢ » وهو عدد خاص بفكر الثورة وفنها وآدابها وأنا أدين بمعظم المعلومات الواردة فى هذا الجزء من المقال لهذا العدد . والجزء الخاص بالشعر فى هذا العدد قدمه شاعران هما أيضاً بالمناسبة ناقدان « ومعظم الشعراء الفرس المعاصرين من النقاد ؛ وهى سمة تراثية ، فالشاعر القديم كان مغرماً بالتثقيف

واستعراض الحكمة ، والشاعر المعاصر لابأس من أن يبدأ بالتنظير لنفسه ثم ينظّر للآخرين ، وهما أيضاً ملتزمان يريان أن أعظم شعر كتب بعد الثورة الإسلامية هو الشعر الذى نظمه **آية الله الخمينى** ولم ينشره فى حياته ، نشره المريدون المحبون للشيخ أكثر من نفسه ؛ برغم أن هذه الأشعار مجرد تقليد لفن الغزل الفارسى الصوفى . ولايوجد إنسان فى إيران يجيد القراءة والكتابة لم يجرب قلمه فى كتابة هذه الغزليات التى تتحدث عن الخمر والساقى والمجون والحان وخرابات المجوس والهجوم على الرياء ... إلى آخره . والدليل أن الإمام نفسه لم ينشرها فى حياته ؛ لكن توجد الآن فى إيران مؤسسات ذات ميزانيات وتشريفات تكسب رزقها عن طريق هذه الأشعار !! ومع ذلك يصر الشاعر الناقد **أحمد عزيزى** على أن « النموذج الكامل للمعارف الشاعر الثورى هو **الإمام الخمينى** .. ويستشهد بهذا البيت :

أغلقوا دكان الزهد فى فصل الطرب هذا
فمن أين تصل إلى مسامع قلبى أنغام العود ثانية !! (١٠)

ولا أدرى أى شبه رآه **عزيزى** بين **الإمام الخمينى** والشاعر الملحد **عماد الدين نسيمى** المقتول بتهمة الحروفية (فى القرن التاسع الهجرى) .. بحيث يجعل الإمام صنوه ويقارن بينهما ؟!

كانت النظرة بعين إلى « الأيديولوجية » وبعين أخرى إلى « السلطة » لاتترك فرصة بالفعل للنظر إلى الفن وإلا فإن أولئك الشعراء الذين تم « استدعاؤهم » أو بمعنى أصح « استعداؤهم » لايربط بينهم شىء ، أى شىء يربط بين شعراء الأئمة « ولاندرى من شعراء الأئمة هؤلاء بعد **السيد الحميرى ودعبل الخزاعى** العربيين ! وآخر الأئمة الشيعة اختفى قبل أن يظهر الأدب الفارسى بقرنين على الأقل من الزمان .. بالتأكيد المقصود بشعراء الأئمة هم أولئك الذين ظهروا فى العصر الصفوى وقصروا شعرهم على مدح الأئمة مثل **محتشم القاشانى** مثلاً أو شعراء المراثى مثل **محتشم** أيضاً : ثم تأتى بعد هذه « التشكيلة » العجيبة الشاعر العارف والناقد الاجتماعى **سنائى الغزنوى** وعند ذكر **سنائى** لابد من **العطار وجلال الدين الرومى** .. « ولاأظن النوى ترضى بما صنعت ، ففوق هؤلاء جميعاً وقبل هؤلاء جميعاً وأهم من هؤلاء جميعاً يأتى **عبدالقادر بيدل** .. طبعاً فلابد للتعقيد اللفظى ولتعقيد الصور من أصول .. و**عبدالقادر بيدل** « المتوفى سنة ١٧٢٠ » الذى لم يكن أحد ـ حتى من المتخصصين ـ يقرؤه فى إيران قبل الثورة أو يتذوقه ، وبرغم إنتاجه الشعرى الهائل لم يكتب عنه بحث واحد فى إيران .. « **بيدل** » هذا أصبح النموذج والمثال المقلد عند رأس الشعراء المعترف بهم « بعد الثورة » . « **على معلم دامغانى** » الذى يذكر مريدوه ومنهم الشاعر الثالث المعترف به كطليعة الشعراء بعد الثورة **يوسف على مير شكاك** مسبوقاً بلقب « **مولانا** » !! إذن أصبح العصر الصفوى « بالطبع فهو أيضاً عصر فقهاء » هو النموذج وهو المثل .. لكن العصر الصفوى لم يكن عصر تصوّف .. ولم يكن عصر عرفان و« **الطهارة الثورية** » تستلزم أن يكون هناك بعض التصوف وبعض العرفان فى الشعر « **لزوم** » النزعة الإنسانية والفكر والتدين أيضاً . إذن فلابأس .. حتى وإن وصل الأمر إلى أن يفخر أحد الشعراء بأنه هو

الذى أعاد « **الشطح** » إلى الشعر الفارسى .. يقول **أحمد عزيزى** عندما سئل عن الفرق بين شطحياته وشطحيات العارفين السابقين « قرأت منذ عدة أيام مقالا **لحجة الإسلام فاطمى نيا** فى مجلة حضور نقل فيه رأى **الإمام** - رحمة الله عليه - فى أن الشطح إنما يحدث من نقص فى السلوك ...» ويتقدم فيشرح الشطح لغة ؛ ثم يعود فيقول إن بعض العارفين قال إن الشطح هو ما خالف الشريعة .. وقالوا : هو ما يقال عنه غلبة السكر .. فقط ثم يلخّص منظوره ، عن الشاعر الثورى فيقول : عندما يمسك الشاعر الثورى بالقلم فى يده ينبغى أن يعلم أنه وارث مرايا (**بيدل**) ووارث وجد مولانا **جلال الدين** وأشواقه وأنواع سماع **شمس الدين التبريزى** » ، وأحوال **أبى سعيد** « **بن أبى الخير** » وذهنية **ابن سينا** واستدلالات **مُلاَّ صدرا** القوية .. وهو إلى جوار هذا كله مسئول أمام الآداب المعاصرة « كيف ؟ » وأين مسئوليته أمام جماهيره تلك الجماهير البسيطة ؟! هذا شيء لايعنى أحداً : المهم أن يظلوا هم فى سماوات عرفانهم الوردية .. مهما تشدقوا بنقد **سنائى** وجهاد **جلال الدين** .. ويدافع **مير شكاك** الذى يوصف لسانه بأنه كالسُيف تجسد قلما يبحث عن الجراح .. ولا يقدم البلسم : عن الغموض فى الشعر ويرى أنه أصل من أصول الأدب .. الشعراء أصلاً لايكتبون وهم فى وعيهم ؛ فكيف تريد منهم كلاماً مفهوماً ؟! إنهم إن عبدوا الناس فليسوا شعراء ، إنهم كفار (!!) الإجمال هو الأساس فى الأدب ، والشاعر أيضاً ينبغى أن يكون « مجملاً » . الشعر إذن هو أكثر عناصر الحياة « ميتافيزيقية » . ويتحمس **شكاك** لمولانا **على معلم دامغانى** حماساً شديداً .. ويسوق له بيتاً :

الدجاج غاضباً يصيح صياح الديكة
والرجال الشجعان يتدللون دلال العرائس (!!)

وحوالى عشرين بيتاً من **حافظ** ومولانا **جلال الدين** وغيرهما للدلالة على تفوق **دامغانى** .. وبيتاً واحداً من « نيما » لكى يدلل على أن عالم **دامغانى** الشعرى يختلف عن عالم **نيما** الواهى المنهار .. **نعم** أنه فى رأيه الشعر « **القابيلى** » (نسبة إلى قابيل) . إنه شعر الدفاع عن اللهو واللعب والزينة والتفاخر بالأموال والأولاد .. ويهاجم **سبهرى** « **سهراب سبهرى** أحد شعراء المدرسة المعاصرة ، جاهد فى تطوير العرفان الإيرانى وقدم قصائد ذات طابع عرفانى حديث » [١١] .. ويرى أن عرفانه « عرفاناً منفعل سلبى وليس عرفانا إيجابياً .. إنه يريد السلام الشامل والسلام الشامل هو أكذب الحديث » ويرى **شكاك** أيضاً أنه لا يوجد ما يمكن أن يسمى بالشعر الثورى أو الأدب الثورى سوى نموذج أو نموذجين .. ويرى أن هذا العرفان المقاتل أو الإيجابى بدأ بالنور المحمدى الذى أخذ ينتقل عبر **الإمام على** رضى الله عنه ثم **الشاه إسماعيل الصفوى** (يسمّيه الشيخ **إسماعيل الصفوى** ولاندرى متى كان **إسماعيل الصفوى** موحد إيران بسيف التشيّع شيخاً .. حتى بعض الإسلاميين الأحرار - ومنهم **شريعتى** - لا يعتبرونه شيعياً .. ولا يعتبرون دولته شيعية .. ما علينا) ؛ ومنه **إلى** فقهاء العصر الدستورى ومجاهديه .. ثم تجلى فى أبلغ صوره فى **روح الله الخمينى** (!!) .. نعم والإمام قال « **أنا أتجرع السم الزعاف .. لأن هذه الثورة وهذا الوجه اختفى عند الناس** » .. وفى رأى **لشكاك** إن الشاعر الثورى هو

الذى يخاطب **الإمام** بأنه **سقراط** .. ويحدثه عن العشاء الأخير .. ويطلب منه أن يتأكد من وضع يده فى وعائه آخر الليل (!!) (وهذا كله يسمى شعراً ثورياً إسلامياً) ! ويقف **شكاك** فى تقييمه للشعر الثورى كله عند « **مولانا على معلم دامغانى** الذى يعتبره أعجوبة فى الشعر والفكر .. لا يهم التعقيد فالشاعر نفسه عندما سئل نفس السؤال الذى سئله شاعرنا العربىُ القديم **أبو تمام** : **لم لا تقول ما يفهم** ؟ لم يجب بما أجابه الشاعر العربى : **ولم لا تفهمون ما يقال** ؟! بل قال : أولاً أنا أتحدث إلى العامة بلغة الخاصة ، **ثانياً : إذا انهار سقف الشعر فلا موضع إذن لكلامى** ..

ويضيف **شكاك** : من الذى يقول إن الشعر هو البساطة.. وهو الكتابة بلغة الصحف ؟! ليست وظيفة الشاعر أن ينزل إلى مستوى فهم الناس . الشعر ليس مديناً لأحد .. للشاعر فكره ، وللشاعر كلمته التى ينبغى أن يقولها بالشكل الذى يرتضيه .. أما ذلك الشاعر الذى يبحث عن قراء أكثر فعليه أن ينزل أكثر وأكثر . وفى رأى **لشكاك** أن بعض شعرائنا وفقوا فى بعض أشعارهم لكن الشاعر الوحيد الذى وفق على طول الخط هو **على معلم دامغانى** .. ذلك أن الثورة لم تفاجئه . لقد كان يمارس التجارب على شعره فى خلوية خمس عشرة سنة » أية تجارب إذا كانت الأصول موجودة فى مجلدات **بيدل** وفى غزليات **صائب الأصفهانى** وعند شعراء الصنعة فى العصر الصفوى **عرفى وفيضى وأبى طاب الكليم الكاشانى** ؟! » وامتنع عن إيراد الأمثال التى أتى بها **شكاك** عامداً ؛ ذلك لأنه لاالنماذج التى أوردها **شكاك** تُعدّ من قبيل الشعر ، ولاالشروح التى قدمها عليها والتخريجات التى خرّجها بها مما أقنعنى شخصياً !! (١٢) .

ومع هذا فعندما خرج أحد أساتذة الأدب الكبار وهو **محمد رضا شفيعى كدكنى** وقال فى مقدمة كتابه « **موسيقى الشعر** » (أنا يائس فهذا العقد لايوجد فيه شىء) رد **شكاك** بوقاحة وسوء أدب ليس جديراً بشاعر أو ناقد أو مفكر :

« نعم .. إذا كان يقصد الموجة الثالثة ومنشورات المفكرين .. نعم .. انتهى المفكرون .. لكن إذا كان يقصدنا .. ففى رأيى أنه يدافع عن تعصب (!!) جامد ولا طائل من ورائه ، لقد وضع « **نيما** » نموذجاً أمامه ـ وبالمناسبة **شفيعى كدكنى** شاعر وليس من مدرسة **نيما** ـ وكل شعر لايكون فى قالب **نيما** .. لايعتبره شعرا . إن كثيراً من غزليات أصغر أبناء الثورة تساوى حياة الدكتور **شفيعى** .. وفى رأيى ليته يطالع مجموعة **نجوى الجنون** لابد (**لمعلم دامغانى**) .. وإذا كان المتفق عليه أن هذه الغزليات أرفع من غزليات **بيدل وحافظ وسعدى** (!!) ينبغى أن يثبت أولاً ان الأشعار الحديثة التى نظمها هو أسبق من شعرنا القديم العظيم.. إن شعر أغلب من هم حولنا وبخاصة شعر **جناب « معلم »** هو فخ النقاد .. ففى الشعر ينبغى أولا أن تفهم وتكتشف المعانى .. وهؤلاء أجهل من أن يفهموا شعر **معلم** » .

تماماً كانى **بعرفى الشيرازى** « المتوفى سنة ٩٩٩ هـ » فى بلاط **أكبر المغولى** التيمورى المسلم فى دهلى يتبجح أمام من لا يفهمون الخزعبلات التى يسميها شعراً .. ويرى نفسه أعظم من **حافظ وسعدى** معاً !! فهما أذان العصر الذى حل فى قلوب هؤلاء وفى قرائهم وفى أشعارهم .





صورة مصغرة للرسام الفارسى رضى عباس وهى موجودة فى معهد الشرق بلينينجراد .

تحت ـ خط فارسى

النماذج

أولاً : الشعراء الثوريون

١ ـ أية جرأة متمردة سوف تبلغ الرسالة ؟!

قيلت في رثاء اية الله طالقانى على معلم دامغانى

عادت طلائع الفرسان من الغبار
والعاديات عدن وحدهن دون فرسان
والمسافرون فى الزمان جلبوا الجراح الظامئة
والمجاورون فى الأرض جلبوا لمعان المُدى
والشاربون من الجرار أترعوا كأسك بالشراب
وأكلة الأكباد زادوا الجراح حرقة
وأعداء الورود قطفوا الجراح المتفتحة
وبالمدى قطفوا النرجس المريض الوسنان
وآلاف الصواعق قد ساطت الليل
وغضبا حتى السَّحَر ، السحاب والصقيع فى جدال !!

أنفاسى سموم الخريف تسرى مصرة فى الرياض
أبلغ الناطور أن الأرضة تمضى فى البستان
لقد رأوا آثار ضربات حامل طبرٍ هنا
ورأو بياض دم الصفصاف هنا
وهناك ثلاثة من سكان الوادى وصلوا بعد سعى وجهد

جاءوا فى ظل حاملِ الطبر وكأنهم ظله
لاتزال دماء الألم تسرى في عروق الورود
ولاتزال الغابة المحزونة ترتدى رداء الحداد
ولايزال شذى النسيم يهب متقطعاً
ولايزال أنين السرو يأتى متكسّرا
ولاتزال خمر الورود تغلى فى دنها
ولايزال بكاء الدم يكتم فى الحلوق
لقد جاء خريف القهر عَارضاً الضيافة
فأخبروا الناطور : جاءت الآفة .

بيد الفاجعة قطفوا أيها الناطور زهر البستان
فبالله أى أناسٍ هؤلاء الذين يعتدون على البستان
وماذا يريد خريف الألم من ربيع الله
وهجوم نَقّابِ الموت من قلعة الله
لقد اختطفت النمور رأس القطيع منفرداً
ووسموا أيها الراعى الكل بالفتنة

قيل : المتفرقون بين السبل أغاروا بركابهم

وألقوا بأمير الأرض .. حارسنا .. فى الماء
وقد عبر بليل من الجبل .. دون أن يدرى أحد
وعند صلاة الصبح .. مرّ من المعبر خفية
وفى أعماق الجادة رأوه على جواده الأثيرى
رأوه يخب صبوراً نحو الصحراء المترامية
وفى بحبوحة ليل الجادة كان يمضى حثيثاً
كان يمضى .. فى لون أولئك المتحمسين الذين
سُلبت قلوبهم

....

أيها العزيز .. يا حديث عهد بالسفر .. دعنا ..
فأى أناس نحن
حتى نأتى معك دون إذنك أو نصل إليك
لقد قصرت سفرك رحمة بنا
وفى سبيلنا ذلك النَّفَس الذى اصطحبته معك
فأى أناس هؤلاء أسرى العراق حتى يصطحبوك
وأنت فارس الأرض المقدام .. ومن يكون المشاة
ونحن الآن حزناً عليك عاجزون عن السفر
تماماً كأيتام مضى عنهم أبوهم
سرور الأنغام قد انطفأ فى أغانينا
ذلك أن الطالقانى .. الطالقانى الذى يحضنا ..
قد سكت عن الغناء
تُرَى عن أى رأس نتلو حزنك
وكيف ننقل إلى البستان مصيبتنا فيك ؟!
ومن الذى سوف يتحدث عن المصيبة وعن الألم
إلى مزرعة الشقائق
ومن الذى سيتحدث عند فراقك عن أهل البستان
ومن الذى سيحمل خبر مصابنا فيك إلى الإمام
وأية جرأة متمردة سوف تبلغ الرسالة
أن ضربة حجارة القضاء قد كسرت زجاجة
الأمل
وإن الأجل كسر ساعد الإسلام قاصداً الفتنة
ومن الذى سيحمل الخبر عن ليل هجر
« حيدر »
ومن الذى زرع صحراء الألم بالمحنة
« للأشتر » (١٣)
لقد مات أمل سعادة الإسلام وخصم الكافر
ومات « **أبو ذر** » حزنا على محن المسلمين
أخى .. أبى .. شيخ أمتى .. رفيقى
ألهمنا الله الصبر فى مصيبتك
وكما وضعك كما توضع القطرة فى البحر
ليمنحك التوفيق .. وليمنحنا القدرة !!

٢ ـ ملحمة فى الرابعة عشرة من العمر

محمد رضا عبدالملكيان

كفنت كل سنواته الأربع عشرة
ـ بنفس الشوق واللذة
ـ التى كنت ألف بها طفولته فى القماط
ملحمتى ذات الأربع عشرة سنة
كان قد مضى فى أثر اشتياقه والآن
على أكتاف المدينة
كانوا قد ردوه إلىّ
صبوراً ساكتاً
كان قد وضع رأسه على ركبتى و
ـ لم يكن يعلق يديه الرقيقين
برقبتى
ومن جرح حنجرته الواسع
لم يعد مطر حديثه الحنون
ـ ينهمر علىّ ثانية
وعلى الجراح المنتشرة فى جسده
كان عطر الشهادة السماوى يتموج
وشفتاه الغارقتان فى الدم
ـ كانتا تجرانى إلى أمواج ضحكاته الطفولية
الزلال

حتى العطر الأصيل لصخب طفولته وأشواقها
إلى تلك الليالى الساهرة إلى المهد
وحتى القصص التى كان يبحث فيها
عن سر الغد الواضح
صغيرى المظلوم البرىء
كان يركب فى طفولته حصاناً خشبياً
وبسيف خشبى
فى بحبوحة أحلامه
كان ينهض للنضال ضد الظلم
صغيرى المظلوم
كان يفطر
على الخبز البائت
وبخفين مبللين
كان يمضى إلى المدرسة فى زمهرير شتاء المدينة
وفى الزمهرير المحرق للعظام عند العودة من
المدرسة
كان يلف ساقيه الصغيرتين حول قواعد المدفئة
القديمة
بحيث كان حزن مباغت يعتصر قلبى

مخافة
أن أرى أصابعه الصغيرة
قد انقلبت زرقاء
قبل أن أراها بيضاء
صغيرى المظلوم
كل يوم .. كان يحمل من المنزل إلى المدرسة
قلبه الذى يشبه القنبلة
وكان يكتب واجباته المدرسية
على جدران حوارى المدينة
صغيرى المظلوم
كان قد خبأ فى عينيه سر البحر
ـ وفى قلبه سر العاصفة
صغيرى المظلوم
كان فى الألم يأكل الأوراق .. ويكبر
وكل يوم ، ثقل هم غريب
كان يزداد ثقلاً
على كتفيه الصغيرتين
وجذور أفكاره الصافية
كانت تسرى فى نبع النور
وكان يعزف قلبه فى ناى السماء الزرقاء
ولم يكن يبوح بسره العظيم .. لأحد
فسره العظيم
كان أكثر سعة من الأرض
ـ من الكواكب .. وأيضاً من الشمس
وجدران حارة « دوآبه »
لن تنسى
ملحمة صغيرى ذى الأربعة عشر ربيعاً
كما أن جدران العيون .. فى الطريق إلى مدينة
مندلى
فى تلك الغارة الليلية العجيبة
اليدان الصغيرتان للحمتى ذات الأربعة عشر
ربيعاً
أى اسم تراها كتبت على جدران مدينة
مندلى ؟
أى عطر أى سر تراها فاحت به فى حوارى
مدينة مندلى ؟
بحيث إن ألف طابور من طوابير العدو قد
ارتعدت
ومن ألف جهة
ألف رصاصة
اتخذت من القلب الصغير للحمتى ذات الأربعة
عشر ربيعاً هدفاً
وفى تساقط النجوم فى تلك الليلة
أية سجادة وسعت

تلك الصلاة الدموية لملحمتى ذات الأربعة عشر
ربيعا
وعطرها السماوى
على بعد ألف فرسخ
فاح فى ظمأ انتظارى
صغيرى المظلوم
فى تساقط النجوم فى تلك الليلة
كيف قضى ؟
وكيف تهاوى ؟
بحيث إن صرخة رسوله
من على بعد ألف فرسخ
أضرمت النار فى كل قلبى
وبكل قلبى
كفنت كل سنوات عمره الأربع عشرة
ـ بنفس الوجد .. باللذة نفسها
ـ التى كنت ألف بها طفولته فى القماط
ملحمتى ذات الأربعة عشر ربيعاً
كانت تسير على أكتاف المدينة و
ـ فى حارة « دوآبه » القديمة
كان عطر الشهادة يتموج
وكانت كل المدينة تبكى
كل المدينة .. كانت تحمل شمسى ذات الأربعة
عشر ربيعاً
نحو فجر السماء
وفقط ، الأخ الصغير لملحمتى ذات الأربعة عشر
ربيعاً
ولدى الصغير ذو الأعوام الستة
مشدوهاً ... مهموماً
كان قد وقف على باب الدار
بقنبلة مخبوءة .. بين جوانحه
لم يكن يرفع عينيه عن أكتاف المدينة
وفي عمق نظرته
قامت يد صغيرة .. تتحرك
وكان يثنى على شهادة أخيه
ذى الأربعة عشر ربيعاً
وكنت أرى بوضوح
أنه فى العينين البريئتين لطفلى ذى السنوات
الست
هناك بشروح أخر ، من الملحمة ذات الأربعة
عشر ربيعاً
ـ نحو فجر السماء
ـ تسمو وتتعالى .

٣ ـ مختارات من قصيدة : خط الدم

على موسوى كرمارودى

أحب الأشجار

التى هبت واقفة احتراماً لك

والماء

الذى هو حنان أمك

ودمك .. جعل الشرف أحمر اللون

والشفق .. حامل مرآة أصالتك

والغسق هو المحراب

الذى أديت فيه أنت ..

صلاة الشهادة .

أفكر فى تلك الحفرة

التى تشربت دمك

لم أكن قد رأيت حفرة بهذا السمو

حتى الحضيض يمكن أن يكون عزيزاً غالياً

وسَل الحفرة

....

آه .. يا من موتك معيار

موتك قد سخر من العيش

وجعله بلا قيمة

بحيث إن موتاً كهذا

قد أصبح غبطة للحياة

ودمك

مع ديتك فى الحقيقة

فى مستوى واحد

وعزمك .. صار ضمانا لدوام الدنيا

ـ فالدنيا مع الباطل

ودمك إمضاءُ الحق !!

.....

يا ذبيح الله

أنت إسماعيل المختار من الله

والرؤيا الحقيقية المتصلة لإبراهيم

وكربلاء ميقاتك

ومحرمْ هو موعد العشق

وأنت أول من جعل الحج

أربعين يوماً

« وأتممناها بعشر »

آه

سوف أحترق فى سبيل فهم هذه النقطة

أنك تركت الحج ناقصاً

فى استلام الحجر

وفى كربلاء

أتممته بقبلتك على الخنجر

وموتك

بداية تاريخ العشق

بداية اللون الأحمر

معيار الحياة

والخط يبدأ بدمك [١٤] .

٤ - تفرق المرايا

احمد عزيزى

يا من منزل الحيرة قد تهدم من عينيك
ويا من كل المرايا حائرة فيك
وكل نَفَس ، عينكِ فى أسطورةِ ما
تضع الكحل .. فتصير القلوب دما
إننا نمضى فى صحراء جرحك الحارة
ومن الحزن عليك جعلنا القلوب دما
مضيت وبقيت المرآة وحدها
آه .. إن كل هذه المرايا بدونك عمياء
فبدونك تلوينى الخمر من الكأس
أيها المريدون زهرة ذؤابة من هذه ؟
إن هذه هى حلقة تفرق المرايا

ويا من نظرتك أمواج من الشراب فى اثر أمواج
ويا من عيناك موطن الظمأ
وكل نظرة منك فناءٌ لمنزل الحيرة
وفى أثرك تصبح المرايا هنا
وكالمشكاة نمضى مع مصباحك
ومن الحزن عليك أصبح لدينا جرح « لا يندمل »
وكل ما بقى منك صورة
وويل لتلك الصور البعيدة عنك
ويروينى كأس الماء بالظمأ
وعلى من يا ترى أضع رأسى بين ركبتى حسرة ؟
وأنا فى حسرة اللقاء فأية حيرة هذه

فبدونك أفقد أنا المرآة
فيا من تمتلىء ألفاظك بمعناى
فيا أيها الحديث أين شعلة الطور الخاصة بك
فبلا تجلٍّ ليس فى الكئوس نور
وبلا تجلٍّ لانتيجة من السماء
فيا من طرف ردائك هو زهور بستان التجلى
ويا من صرت من مطر التجلي نضرا
ويا من عينيك نبع مرآة النهر
ويا أيها الرسول الأكرم لصوتى
ويا من شفتاك أكثر نضرة من كل زهور الأرجوان
ويا من جئت من رياض الحديث
ويا من أنت من أيامنا السابقة البعيدة
ياملیئا بالعصافير والأوراق والرياح والصفصاف
ويامن جئت من نقوش ستائر الصين
ويافجرا نهض من جوار الورود
يامن تكون عباراتى أمامك ضائعة
وياساتر المرايا فى منازل الحيرة
إننى أريد لسانا فى نعومة الحرير

وبدونك أتحدث أنا بدهشة
فبدونك يرتّج على الحديث .. ويلى !!
ويا أيها التجلى أين برق طنبورك ؟!
ولا تفكر الزجاجة حتى فى الكرم
وبلا تجلٍّ تكون الخليقة باطلة
ويا من قميصك هو يوسف الذى نضرب به المثل
ويا من أنت فى كل المرايا صاحب نظر
والحيرة من ضيائك فى عين الوجود
ويا من أنت مخلص شعرى ويا صانع أنغامى
ويامن طرف ثوبك أكثر شهرة من كل الوادى
ويا من ضللت الطريق عن ربيع الغابة
وياساكنا فى عمران طنبورى !!
ياملیئا بأغانى الورود البيضاء
وجئت من العدم على مثال المرآة
صار نضراً تحت [illegible]يث التجلى الهتون
إن معنى الخمر فيك ونقطك الدن
إن صدر الكروم يغلى حزنا عليك
حتى نظافة روضة الشهد واللبن

أريد لسانا فيه لحن النور والألوان … حتى يكنس حوارى القلوب الضيقة

لسانا مليئا بالآيات والسور … لسانا مليئا بالصخور والأساطير

لسانا يكون مشتعلا بنار الورود … لسانا يكون متصلا بنبض البلبل

أريد لسانا فيه إجمال السجود … حتى يتحدث معك عن تفاصيل الوجود

فيا أيها اللسان دارني لحظة وائتِ … واجعل اللفظ زينة لمعانىّ قليلا !!

فأنا غريب كزهرة فى أرض بور … وأنا عابر مؤقت كزهور الشقائق فى الربيع

فلقد مللت ألفاظ الفكر … وتعبت من احتراف الكلام

إن هذا الكلام عائق فى طريقى … إنه يمنعنى من النظرة البعيدة

فيا أيها الحديث أين كُتاب مانى … وأين أحجيات زهور الحيرة

•

ثانياً : من شعر المهجر

١ ـ خطبة شتوية

ملحمة طبل البرز وقمة دماوند

نادر نادر پور (١٥) .

يا نارا ينطلق لهيبها من قلب الليل

نهضتِ متراقصة

لكنك فى الفجر تبدلت إلى صخرة

يا ذكرى غضب قد بلعته الأرض

فى زمن بسط الظلم فيه من السماء

يا معنى الكبرياء

يا نقطة طلوع الملاحم وغروبها

يا أيها الجبل العظيم للأساطير القديمة

يا منزل « قباد »

ويا عشا حجريا لعنقاء « القدر »

يا موطن طفولة « زال » البطل

يا قمة مهولة

يا قبرا بلا علامة لـ « جمشيد » التعس

يا صخر عقوبة « الضحاك » مظلم الروح [١٦]

يا جبلا ، يا بطلا ، يا مقاتلا شيخا

يا من ألقيت بأخيك فى قاع البئر

لكنك رفعت عن التاج الخسروانى

فى لحظة السقوط

من قاع البئر إلى المجرة

يا قمة بيضاء من آفاق الطفولة

كرأس سكر فضى فى ورقة زرقاء

يا جبلا حديث الظهور فى أوهام الشاعرية

كأنك وتد عملاق لخيمة الزمان

وأنا فى ليل حتى همهمات الغضب قد نامت فيه

أرشد الأصوات غربة فى العالم ، أبدا

من أى طرف ، لا أصل إلى صوت أبدا

وأنا فى صمت ملفوف بالثلج لهذا الليل الأسود

أشد الأصوات وحدة ، أكثر الناس غربة وانفراداً

أكثر وحدة من إله قديم

مشغولٍ فى خلق العالم وهو نشوان

أكثر وحدة فى أوعية الأنجم

فى أفق أيادى الأشجار الخرساء

أكثر وحدة فى أغنية غنتها نسمةُ فجر

فى مدينة نيام

هيا .. أيتها القمة البعيدة

أعلى أعتاب الربيع الذى يقترب

هل يستطيع صمتك

أن يعكس أكثر أصوات الدنيا وحدة ؟!

هل يسلك صوتى الضائع .. هذا الصوت اللاهث

طريقاً إلى ارتفاعك ؟

وهل تستطيع أغنيتى الدافئة أن تمنح فمك البارد

بركاناً من جديد

آه أيها الصمت الطاهر

يا وجه الشتاء الجهم

يا أسدا غضوباً

هل سأبصر ثانية من كوة هذه الغربة المهولة

مرة أخرى .. سطوع الشمس

من فوق كتفك المتسع ؟!

هل أستطيع أن أراك ثانية .

٢ ـ يهزم الرعدُ .. ولا مطرَ هناك

شاعرة مجهولة اسمها **زهرة ...**

خلف جدار عال .. أنت من كوته
تنظر هذا الصوب
قلبك يشتاق إلى الطيران
والسماء مظلمة
الليل بأجمعه سحاب كالقار
جعل اليوم بأجمعه ، كل مكان
كل شيء تصل الروح منه إلى الحلقوم
يهزم الرعدُ .. ولا مطرَ هناك
ليس فى الأفئدة سوى خوف العواصف
« لا فجوة فى هذه الظلمة .. الأيدى والأقدام
غارقة فى قار الليل » (١٧)
وحديقتك الغناء ، وإن هجر العطرُ الأزهار
أو كما تزعمُ .. اللونُ فحسب ، وان كان احتيالا
لتكن عامرة
ففيها كل الأوقات .. كل الأشياء
الورد .. الأغصان .. فى موضعها
الليل والقمرى وطائر الحق ... وكل طير خميلة
عالمٌ يملك قلبه .. كشغله ضجة عيشه
وعيونٌ جياشة ... وكئوس مترعة

وحديقتنا العاريةُ
وإن لازمها العطرُ
ومن محض التفكير بأريج رمادها
يملأ قلبى وجدا .. يثمل
لكن
البستانى بلا قلب
« أيامٌ فى هذا الركن ، ذَبُل النسيم
وكل سرور مات » (١٨)
لا طائر عند الجدول ، أو نبع الغسق
يملك حقا أن يغسل ريشه
لا عاشق يمكن أن يبصر بأمن
عين حبيبه ، أو وجهه ، أو طرف جديلته
البستانى غليظ
لا يترك حتى البلبل يبكى
حزنا على خراب البستان
أو غما لزهرته ذات الأوراق الغضة المتساقطة
إن كنت تفكر فى العيد
اخرج هذه الفكرة من قلبك
وإذا أبصرت من كوة ذلك الجدار

عند كل طرف زهرة شقائق ملونة
ومن تفاؤل العاطفة الجياشة
تظن فى قلبك الملهوف
إنها معرض زهر وألوان
فاصرف نظرك ..
إذ يجب عليك أن تتريث
فإن زهور شقائقك ـ والجراح على صدورها
باقية ـ كلها قد تساقطت أوراقها
وما تراه من الكوة
ليس روضة ورد
كلها جبانة واحدة
ولا ينبغى أن تسأل
« شهداء من أولاء الذين خضبت أكفانهم بالدم ». (١٩)
وحصالة الأطفال والخيالية والبراءة بقيت كلها
أموراً جوفاء
و « العملة » كلا سلبها الخبثاء
ليس « العملة » فقط
بل وأيضاً « التفاح » و « الشعرية »
وثمار « العناب » و « الخضرة »
وكل شيء آخر يبدأ بحرف « السين » (٢٠)

كل ما تبقى هو الحصرم الموقوت .. الحصرم الموقوت
« ولو أن ظلاً تموج فوق وجه الأرض
فهو صورة وهم خلص من القيد » (٢١)
وصباح « النوروز » الذى
يغمز لك بالعين من كوة ذلك الجدار
فى هذه الناحية
أسود من « ليل الغرباء » فى وطن مظلم
يأتى العيد .. ولا نفير
ينفخ فيه .. نفخة صور
« لون الصمت فى خطوط الشفاه » (٢٢)
أى « نوروز » هذا وأى « عيد » أيها العزيز
لا تستطيع فيه أن تلبس ثوباً تهواه
وصباح النوروز .. والليلة الأولى من العام
مثل أى يوم آخر
غارق فى نقاب قبيح أسود
لا تستطيع أن تنظر إلى أحد
لا يمكن أن تقبل صديقاً
لا يمكن أن تشم زهرة وجه
لا تجرؤ أن تضحك فى وجه أحد
أو تحصل على كأس واحدة من الخمر (!!)
أى « نوروز » هذا وأى عيد أيها العزيز

الذى لا تستطيع فيه أن تشد على يد
بمحبة يائس

ولا ميل عندك ولا جرأة لسكر

ولست أنا كما يهوى قلبى

وحتى إذا كنت موجوداً

تكون كما ينبغى أن تكون هناك

مادمت لا تستطيع أن تسمع

نغمة بلبل السرور
فهو أسير القفص

وتلك القفص تحت أنظار العسس القذرة

فبأى شىء يفيد ؟!

وعندما لا يجوز لك أن تشم الورد ذا العطر

أو تنظر إلى وجه حسن

فبأى شىء يفيد ؟!

٣ - ربمـــا

م . سحر

ربما .. ربما تكون المرآة ليست بمرآة

ولا يكون الماء علاجاً للظمأ

ولا تنبعث من النار شرارة .. تضيىء المصباح

ربما لا يكون ظل الابتسامة

متموجاً فى شمس لحظة السرور

أو نبعاً راحلاً أخضر

أو تلك الدائرة الثلجية لضوء القمرِ

لا تنثر من السقف السماوى

أو النهر يجرى بلا زمزمة

ولم يجعلوا من الثمار ثريات فى البستان

ربما كان هناك سر فى الظل

يا أحمال الهم

أو أن منخيراً صاعداً على جبل

أو لم يعد للعيون لسانٌ للكلام

أوأن الشمس فقدت لهيبها فى النوم

أو أن العشق .. قطعت رأسه

فى المحراب

أو أنهم أحرقوا الشوق كما يحرق الحطب

ربما أن الإيمانَ ينموّ

بذرةٍ فى مزرعة

أو ماءً فى جدول

أو أن النور الحار لتفتق حبة فى وادى

ليس موجوداً
أو أن مجالا لتفتح البراعم
أو ظنا فأكبر الدواجن للطيران
أو أن العش المحترق للطيور المهاجرة
يستطيع أن يطير .. فلا جناح هناك ولا قوادم للعودة
ربما صوت « الناقوس » البالي
ذاك الصوت المختبىء في حجاب من « أين .. ومتى »
بأجراسه الجديدة يتواصل
أكثر حركة .. يزرع في القلب هذا النوع من الجراح
لكن كما يقول حافظ
ربما .. لو استطعت
لكنستُ الفراق .. من رواق **الأيام** [٢٣] .

هوامش وتعليقات

(١) لقراءة **حافظ الشيرازي** ميسرا بالعربية انظر « **حافظ الشيرازي** » **لإبراهيم أمين الشواربي** و « **أغاني شيراز** » لنفس المؤلف وديوان **العشق لصلاح الصاوي** . **ولسعدي** : انظر **سعدي** شاعر الإنسانية **لمحمد موسى** هنداوي **ولجلال الدين الرومي** بنظرات جديدة انظر للكاتب « مثنوى مولانا جلال الدين .. الكتاب الثالث ترجمة عربية وشروح **إبراهيم الدسوقي شتا** دار الزهراء للإعلام العربي ١٩٩٢ ـ الرابع تحت الطبع » .

(٢) انظر **لبديع جمعة** من قضايا الشعر الفارسي الحديث ص ٢٩ وما بعدها دار النهضة العربية ١٩٨٣ .

(٣) إبراهيم الدسوقي شتا : الشعر الفارسي الحديث : دراسة ونماذج ص ٤٠ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٣ .

(٤) المصدر السابق ص ٤١ .

(٥) الشعر الفارسي الحديث ص ٤١ .

(٦) المصدر السابق ص ١-٣ .

(٧) لتفصيلات أكثر عن شعر **فروغ** واتجاهاته ـ خاصة وقد اعترف بها من قبل نقاد ما بعد الثورة ـ **انظر مقالنا** : الخروج عن الدوائر المفروضة : قراءة في شعر **فروغ فرخزاد** .. فصول عدد يونية ١٩٩٢ وانظر أيضاً : شعر **فروغ فرخزاد** رسالة دكتوراه **لمحمد صوفي** بمكتبة جامعة عين شمس .

(٨) الشعر الفارسي الحديث ص ٤٢ .

(٩) أنظر : الظواهر الأدبية في العصر الصفوي لمحمد السعيد عبدالمؤمن وانظر أيضاً : أثر الصراع بين الشاه إسماعيل الصفوي والسلطان سليم العثماني في الأدب الفارسي . رسالة ماجستير لم تطبع بمكتبة جامعة القاهرة .. لإبراهيم الدسوقي شتا .

(١٠) منذ أن بدأ **سنائي الغزنوي** « القلندريات » في أواخر القرن الخامس الهجري أي الغزليات التي تتحدث عن الحانات والخرابات وشيخ المجوس والخمر وسلوك الفتوة والملامتية وعدم الاهتمام بما تواضع عليه الناس لم يكتب شاعر فارسي شعراً دون أن يطرق هذا الفن ، وعلى يد حافظ الشيرازي في القرن الثامن الهجري وصل إلى قمته سواء من ناحية المعاني أو من ناحية الأسلوب والتعبيرات والروح المتمردة السائدة فيه . وعندما توفي الإمام الخميني ١٩٨٩ . كان القليل جداً من خاصته هم الذي يعلمون أنه ينظم الشعر القلندري والغزليات الحافظية . ولعله نسي أن يوصي بعدم نشر هذه الأشعار فما كان يضر الإمام أو يضر أحداً ألا يكون شاعراً . وليت هذا

الشعر لم ينشر . ولم تنشر التواريخ التى نظم فيها لكنها « التكتلية والانتهازية والارتزاق » ، اذ بينما كانت عمليات بدر ضد الجيش العراقى فى قمتها ، والتى تكبدت فيها القوات الإيرانية خسائر فاحشة ، كان « الإمام » فى خلوته ينظم الشعر القائل :

لا توجـــد عين لا تنظر إلى وجـــهك الجـــمـــيل
ولا توجـــد أذن لا تتمنى ســـمـــاع صـــوتك العـــذب
إننى ســالك العـشق وضـائق من كـسـوة الإمـامـة
وبالدارين مـعـــا لا أفـرط فى وجـــهك الفـــاتن
إنه لا يشترى قوام الحسان المشوقات بشروى نقير
ذلك الـــذى يـــرى فى النـــوم قـــدك المياس (!!)

وأيضاً :

كن ذكـــيـــاً وتغـــافل عن سطوة العـــقل
ودعك من العلم والفـــضل وصـــر جـــاهلاً (!!)
واطو طريق الجنون وانعـــدام العـــقل
فإما أن تطلب الحبيب وإما أن تمضى وتصير عاقلاً

وبينما كانت الطائرات العراقية تقصف طهران فى مارس ١٩٨٥ وتحيل ليل طهران ونهارها إلى جحيم والمظاهرات تعم طهران كان الإمام ينظم :

على باب الحـــان جـــئت مـــتـــضـــرعـــا
لقد جئت إلى باب شيخ المجوس صاحب السر
فـــلا خـــبـــر لى عن مـــخـــبـــأ الأســـرار
وبقلب مـــحـــتـــرق عـــدت من البـــادية
لقـــد طردونى من رأس مـــحـــلتك بذلة
وأمـــام أصـــحـــاب الطريقـــة جـــئت مـــصليـــاً

وبينما كانت عمليات « كربلاء » فى أوجها (١٩٨٦) وبعد فشلها مكبدة الجيش الإيرانى سبعين ألف قتيل فى الطريق إلى البصرة كان الإمام ينظم :

حـــزناً على هـجـــران وجـــهك القـــمـــرى نحن فى حـــرقـــة وذوبان
فـــحـــتام نحن فى هذا الحـــزن المغل للروح نحـــتـــرق ونتـــوام
لـو خـطـر لـلـفـكـر أن هـنـاك مـــــلاذاً فـى مـــــحـلـتـك
فـــلا نحن وجـــهنا وجـــوهنا للصنم أو ســـرنا فى طريق الحـــجـــاز
أيـهـــا الســـاقى من هذا الدن المخـــفى عن الغـــرباء
صب الخـــمـــر فى كـــئـــوسنا فنحن المســـمـــوح لنا بالأســـرار

وعشرات الأبيات الأخرى المفهومة على مستوى الإيرانيين وعلى مستوى دارسى الادب الفارسى .. لكن مجرد ترجمتها إلى أية لغة أخرى بدون شروح تؤدى إلى كارثة .. فياترى ماذا كان سيحدث لو ظلت هذه الأشعار فى طى الكتمان ؟ والجواب : محال .. فمن أين إذن يرتزق حميد أنصارى « رئيس مؤسسة نشر أعمال الإمام » وأمثاله ؟!!

(١١) لمعلومات أوسع عن سهراب سبهرى انظر كتابى « الشعر الفارسى الحديث » حيث توجد ترجمة كاملة لقصيدته الطويلة « وقع عدم الماء » ص ص ٢٥٣ ـ ٢٧٤ .

(١٢) انظر « كيهان فرهنكى » عدد خرداد ١٣٧١ « ١٩٩٢ » ص ٨٧ .

(١٣) حـيـدر هو الإمـام على رضى الله عنه والأشـتـر هو مالك بن الأشتر واليه رضى الله عنه ، ومن نافلة القول بالطبع أن نذكر أن

الشعر الفارسى بعد الثورة مملوء بالرموز الشيعية .. التي تقحم فى بعض الأحيان إقحاماً .

(١٤) الفقرة كلها مستوحاة من تحليل شريعتى لاستشهاد الحسين رضى الله عنه فى رسالته « الشهادة » (انظر إليها بالتفصيل فى ترجمتنا العربية ضمن كتاب : عن التشيع والثورة تأليف على شريعتى . تحت الطبع فى دار سعاد الصباح للنشر) لنماذج أخرى من شعر الحرب أنظر : أصداء الحرب العراقية الإيرانية فى الشعر الفارسى لأحمد الحبيسى . « القاهرة ١٩٩٢ » .

(١٥) نادر نادر بور هو الشاعر الوحيد المشهور فى الشعراء الذين اخترتهم من شعراء المهجر ولى ترجمات سابقة على بعض قصائده فى كتاب : الشعر الفارسى المعاصر ص ص ٢٩٩ ـ ٣٠٦ .

(١٦) العنقاء وزال وجمشيد والضحاك كلها من رموز وشخوص العصر الأسطورى الذى يستوحيه الشعراء « القوميون » كثيراً . أنظر : شاهنامة الفردوسى للبندارى تحقيق عزام . ط ٢ دار سعاد الصباح ١٩٩٣ .

(١٧) ما بين القوسين من شعر سهراب سبهرى .

(١٨) ما بين القوسين من شعر سهراب سبهرى .

(١٩) من شعر حافظ الشيرازى .

(٢٠) على مائدة « النوروز » يضع الايرانيون سبعة أشياء يبدأ اسم كل منها بحرف السين هى : سكه : عملة ، سيب : تفاح ، ستجد : عناب ، سبزه : خضرة ، سمنو : شعرية ، سحاق : حصرم مدقوق ، سركه : خل ويتفاءلون بها .

(٢١) من شعر سهراب سبهرى .

(٢٢) من شعر سهراب سبهرى .

(٢٣) من شطرة لحافظ الشيرازى : لو سقط الفراق فى يدى لقتلته !!

عبد المنعم رمضان *

.. أيضاً فى الليل

المقدمة

أغمس رأسى فى تجويف النبع ، وأنفضُهُ ، وأميلُ كثيراً نحو إناثِ الحيواناتِ الأخرى ، أنشَقُ ما يتبقَّى من آثار ، أُنهض عبر خلاياى الأوقات السفلى ، أفتلُها ، وأشبُّ ، وبعد قليلٍ أنزفُ فيها عرقى ، وإذا لمعت سوف تعومُ وتطفو ، أجعلُ منها خفّاً ، لن أتساءلَ أين ملائكتى وغبارى ، بين هواءٍ سوف يكونُ وآخرَ يخبو ، سوف أمرُّ ، وأضعُ على إفريز الشرفةِ مالا أذكرُ ، عندى منضدةٌ للأكلِ ، وعندى ماءٌ ، عندى مكتبةٌ تتسلّلُ منها ماشيتى العريانةُ ، عندى أمٌّ ميّتةٌ ، وأبٌ يتساقطُ منه الموتُ على الطرقاتِ ، وعندى امرأةٌ تملأ بطن الليل إذا أنَّتْ بُعواءِ الفرحانين ، وعندى ريحٌ ، وبقايا أحجارٍ، طفلٌ يكفى أن يتسلَّقنى ، لكننى قد أرتجفُ إذا أبصرتُ علامةَ تأنيثٍ ، قد أغمسُ رأسى فى تجويفِ النبعِ ، وأنفضُه ، وأميلُ كثيراً نحو إناث الحيوانات الأخرى ، أنشَقُ ما يتبقَّى

مها

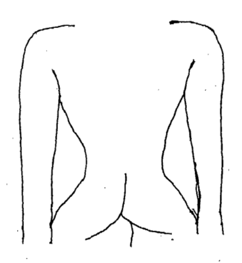
لها أعمارٌ أخرى سقطت خلف ترجْرُج رِدْفيْها ، وهواءُ مها مسكونٌ بالآهات الأولى ، ونباتات الزغب الأصفر فوق سطوحِ مها يحصدُها الحصَّادون ، مها لا تدرى كيف تروِّضُ حاجتها لله ، فتصعدُ كلُّ ظلامٍ فوق غرائزها ، وتبشِّرُ بالنور السرِّىِّ النازل من شبَّاكِ الرجلِ إلى شبَّاك غريمته ، تنحلُّ عليه ، وتخلطُه بسوائلَ ، غيمُ مها يحتاجُ إلى أنَّاتٍ كى يتفتَّتَ ، بعد قليل يُصبِح فى منقار الريح ، يقول المارَّةُ :كان هنا رجلٌ وامرأةٌ يحتسيانِ الروحَ ويقتتلانِ ، وكان خُوارٌ ، كانت أوعيةٌ تتدحرجُ ، ولسانانِ ، يقول المارَّةُ : انْظُر عند الركنِ هواءٌ يصحو ، لا يتذكّر كيف انسلَّ إلى صبَّاتِ العرقِ ، وكيف ابتلَّ، وكيف يكون له جسمٌ من ماءٍ كيف يصيرُ ثقيلاً يطمحُ أن يسترخىَ فوق الأرضِ ، ثقيلاً جداً يطمحُ أن يسترخىِ فوق الأرض .

دريـــــة

يكفى أن تضـعَ يديكَ على وَهَج الوابورِ ، وأن تتـوكَّأ فـوق عـصـا آلـهـة مـغـمـورينَ ، وتمضى فى السـرداب ، وبعد قليلٍ سوف تصـادفُ جسمَكَ بين إناثِ المخلوقاتترصُّ على مالا يتبقَّى من أوجاعِكَ ماءً ، ثم تسرِّبُه فيمرُّ خفيفاً ، يحملُ كابوسيْنِ وحلماً ؛ إذ تغتسلُ ستنفُضُ عنك الكابوسيْنِ وتلبَسُ جلباباً مرشـوشـاً بالأرحـام ، أمـامَ الشـاشـةِ تجـعلُ حُلمَكَ يَزْفِرُ يَزْفِرُ حـتى لا يُدرِكَهُ التـعبُ ، ويجلسُ فى الخـاتمةِ ، يؤمِّلُ أن تسـتـقـبِلَهُ دريةُ خلفَ عـوارضِ هذا الليل .

منى

لا أدرى أبداً كيف أراها عاريةً كرغاوى البحر ، وكيف أرى الكوعيْنِ المبسوطيْنِ إلى أدنى ، وفراغٌ يبدأ منذ يصيرُ الإبْطُ بدايةَ مفترقٍ ، وتوازى الحلمَ الواقف فى منتصف الغرفةِ مثل السيمافورِ ذراعٌ ، فيما ينأى الجسمُ ، تصيرُ الهوّةُ عند الخَصْرِ بقايا هاويةٍ ، تلتئمُ قليلاً عندِ شيوعِ الرِّدْفِ ، كثيراً عند الحافةِ ، آخذُ من أنفاسى أبخرةً كى أرسُمَ ظلاً يشبه ما أحتاجُ إليه ، وأزرعُه فى أسفل هذى الورقةِ ، كلَّ مساءٍ أخرجُ من صحرائى ، وعلى كَتِفى غيمٌ يسقط حين أنخُّ ، لَعلّى سوف أصيدُ جميعَ يمام الليلِ ، و أُطلقُه كى ينقر مثلى تحت الجِلْدِ ، وفى الأعشاش الحارّةِ ، عند الصبح أقول : صباح الخير لأعشاب وحشائشَ تنبت تحت البطنِ صباح الخير .



رماد الكابوس

كان الجنود جميعهم فى غرفة الوالى ، وكانت لمبةُ الجازِ التى فى الركنِ تقدرُ أن تُميلَ ظلالَهمْ ، وعلى يمين البابِ كان الحارسُ المركونُ فوق سلاحِه ، يخشى إذا صاحت عليه الهانمُ ، العشّاقُ يجتازون أنفاقاً من الظلمات قبل بلوغهم ويظلُّ شيخٌ فى فراغِ البهوِ ، يقرأ لابن سيدِّنا عن الصحراء كانت طيّباتُ الريحِ تحمل ما تساقطَ من صدى الأشجار ، صوتٌ واحدٌ سيكون ممتلئاً بحُبٍّ النورِ ، يجرى دونما خوفٍ ولا يتخلّلُ الأرابيسكَ ، يسحبُ من فضاءِ العابر اسكتْشاتهِ ويخاف أن تحتاجَ جاريةٌ إلى ظلّ، فتسرق ظلّه وتنامُ، كل الكائنات هنا توشوشُ فى طواعيةٍ ، على مَهَلٍ يصيحُ الحاجبُ : انصرفوا، سيأمر سيدى الوالى جميعَ نسائكم بالكشف عن أرحامِ هذا الليلِ ، لن يهدأْنَ، فاستْنِدوا إلى ماءٍ يشابهُ صوتَ هذا الباب .

سعيد الكفراوى

شفق ورجل عجوز أيضاً



مصباح شرق البلد ، بضوء ربانى يرسم على المكان .. الظلال .. انحراف النهر .. المقابر الثاوية .

غفوة ثقيلة قبل هطول الشعاع الأول ، وخفقة باردة لهواء البدارى .. وسعلات مختلطة بسراسيب مياه الصنابير بميضأة سيدك «أبو المكارم» غرب البلد .

رائحة تسرى بها الريح من الكهوف البعيدة عن العمار ، ومن الحجرات الرثة المفتوحة على الليل ، تشيع منها الفضيحة ، ونهنهة الحزانى ، ورائحة غرف الحليب ، وفوح خبز الصباح الأول من الأفران الموقدة ، بالنار ، ووحل الزرائب ، وشيح طرد الأفاعى ، وبخور التعاويذ ، ومنّى الشهوات الحرام فى السراويل المهترئة ، ودمع عين الأرامل المتوحدات ، المهجورات بالموت ، والسفر الطويل .

بهائم عشار ، وأخرى فى المخاض ، وثالثة عقيم تنتظر سكاكين الذبح والجزارة ، وامرأة كفها على شباك ضريح الولى تشكو بدمع العين عقم رحمها ، وشوقها للضنى والخلفة ، وصرخة الوليد الأولى ، ورنين أوانى النحاس فى السبوع .

ـ صبحنا وصبح الملك للمالك .

نهار كألف نهار . ستر انكشف ، وبانت الدنيا فى الصباح الرحيم .

البنت المليحة ـ بنت الأصول ، الناس الأوادم ـ ببشرتها البيضاء بلون القشدة ، وعينيها الخضراوين بلون البرسيم ، وضفيرتيها الشقراوين تحت شال أزرق . تقف محمية بجرم الكوبرى الحديد، ترتدى ثوبا من حرير مطرز ، وبعنقها سلسلتان واحدة من فضة على شكل قلب بلون أرجوان ، وأخرى من ذهب تنتهى بآية من الذكر الحكيم .

الكوبرى يربط البلد بالمركز ، يدق قلبه فى الصباح مرة ، وفى المساء مرة فينفتح مفسحا المدى للمراكب المسافرة ، محملة بالرمال ، وأحمال القصب ، والجرار البيضاء ، تغادر المكان مشيعة بالموّال ورائحة البلاد البعيدة ، يدق قلب الكوبرى فيستوى على الماء لدبة الآدمى ، وحافر الحيوان .

تقف البنت من أول الليل ، تخاف طريقها ، ودق باب العائلة ـ هى غير الطهور ـ التى أسلمت نفسها للعشق الحرام ، وتركت بلدها هاربة وراء من اختاره قلبها ، ذلك الأفندى الذى هجرها بعد حين، و تركها وحيدة تتأمل الوجوه فى المدينة علها تعثر على وجهه الغائب .

أراهم كأنهم يخرجون من ضلوعى . جدى العمدة ، وجدتى الهانم وأمى بهيئتها الغامضة ، والتى كان عليها طوال فراقى أن تقف أمام نافذتها ، تنظر ناحية المغارب ، منتظرة مقدم الليل بقلب منكسر .

« شفق » .

ما الذى عاد بك إلى البلد ؟

النهر رواق للخطايا ، وماؤه دموع التائبين .

خطتْ « شفق » مفارقة جسم الكوبرى فى اتجاه النهر ، حتى إذا ما وصلت الشط تكاثف شعورها بالازدراء ، وأحست بأنها تطفو على فضيحة وتذكرت فعلتها غير الطهور .

عاودها الحنين قبل الموت لرؤية جدتها وأمها وجدها العمدة فنهنهت بغير دموع . ألقت بنفسها فى نور النهار العكر إلى النهر .

صياد وحيد (ليس من هذا البلد) ، كان قد فرد ثوبه على تراب الجسر ، وصلى لله ركعتين عند الخليج ، بجانبه مقطف الخوص ، يفرد فى اللحظة شبكته فيسمع صليل رصاصها . ويرمى بها للنهر ، غير واثقٍ إن كانت ستخرج بالرزق الحلال ، أم ستخرج بالحصى والطين .

ارتطام جسد البنت بالماء نبهه ، وصرختها المستغيثة :

ـ الحقونى .

جعلته يزعق بعزم الرجال :

ـ غرباوى يابوى .

ثم يلقى بنفسه للنهر سابحاً حتى البدن الذى يطفو مرة ويغطس مرة .

(٢)

الجد ...

عمدة بن عمدة

طرح شجرة تضرب جذورها فى الزمان والمكان . أصل عريق من نسل أغراب بادوا ، جاءوا من البلاد البعيدة ممتطين الجياد التى تصهل فى البرارى وراء الفتوح ، حتى استقر بهم المقام فى مصر المحروسة .

سلالة من ظهر سلالة ، لها الجاه والسلطة ، وللعباد الطاعة والخدمة ، يخرج مهيباً من « السراية » يقبض على عصاه العاج ، تفيض عليه عباءته الجوخ الزرقاء .

كان قد أمضى ليلتين مسهداً منذ التقط الصياد حفيدته من النهر .

وقف أمام باب « الدّوار » يتأمل الأيام ، ويحصى السنين ، ويفكر بضنى القلب فى حفيدته التى ضربته آخر العمر فى حشاه ، ولوثت شال عمامته بالنجس .

كانت عيناه المتعبتان تشيان بحالته القلقة ، وتعبه الذى لا يستره هندامه النظيف .

تأمل داخل « الدّوار » المكتب القديم ذا العرائس الخشبية ، فوقه تستقر « عدة » التليفون الميرى السوداء بذراعها المعوج ، وحجرة حجز المجرمين على بابها القفل الكبير ، والسلاحليك ببنادقه السبعة المصفدة بالجنزير ، كابية ، وخفير وحيد يغالبه النعاس فى انتظار أوامره .

حدقة العمدة عندما شعر أنه ينظر لعينيه بخبث .

نهار ريحه ثقيل ، وشيخ ضرير بالقرب من « الدوّار » أوقد ناره وجلس يستدفىء .

تنفس بعمق ، وهمس لنفسه :

ـ آخرتها تختم بالعار ، والبنت خرجت من النهر بالفضيحة .

دارت الريح بتراب « أمشير » فأثارت سخام الأرض الذى عفر وجهه ، وشال عمامته ، والعباءة الجوخ .

ليت من غابوا لا يأتون .. لا يضربون قلبه بالوجع .. طرابيش على هامات من كبرياء ، وقفاطين الشاهى ، ومرابط الجياد ، وقناديل من فضة تنير صالات « السراية » الواسعة ، والمضايف ذات الأرائك.

فرد عباءته فامتلأت بالريح :

رأى أول الشارع جمعاً من الناس يتجه ناحية « الدّوار » فى صخب . نساء ورجال وعيال صغار يصيحون ، وهو واقف فى حيرته كالحيوان فى الفخ .

وخزات من شمس الشتاء بدأت فى اختراق « النبقة » على الجسر . عبق الجو برائحة دم النفاس ، واقترب الجمع من « الدوّار » فى صخب .

ـ إلحق ياحضرة العمدة . الولد « حسن بن شريفة » ضبطوه على سطح دار « العلاونة » . الولد مقيد الرسغين بحبل التيل . كان الدم يقطر من أنفه ، وصرخة مكتومة كاستغاثة تنطق من ملامحه .

أشار العمدة بيده فأسكت الجميع ، صرفهم واحتجز الولد فى « الدوّار » حيث جلس ينزف بجوار الجدار .

يتأمله الآن بغير ارتياح ، بضمير مثقل ، وروح سجينة ، تدفع يده العباءة التى تنحل عن بدنه كل حين ، ثم يعود يتأمل الطريق المنحدر إلى النهر ، لا تفارق خاطره فعلة البنت ، يفكر فى القصاص ، ورد الكبرياء المهدرة .

كان ينظر فى عين الولد . ثمة سخرية طافحة تطل من حمرة الدم النازف ، وابتسامة خبيثة ترتسم على الشفتين المشروختين .

« حتى اللصوص ، وكلاب السكك تضحك عليك . بأى حيل تصلب طولك ، بعد أن تاه الكرباج فى قاعة الخزين ، وها أنت الآن فى آخر عمرك تسف التراب » .

تقدم من الولد فى خطوات متعثرة ، وبيد مرتعشة فك قيده ، ومسح له دمه ، وبشفقة غير مسبوقة أشار له ناحية الطريق .

كان هو الذى لم ينخ يوماً يقاوم فى وقفته دموع الشيوخ .

(٣)

كان « عبد الدار » ، أمام « السراية » يجهز الحنطور .

غطاء من جلد لامع بحواف من فضة ، وعجلتان كبيرتان تدوران بالمشوار ، ملونتان بالأزرق ، والأحمر ، وكنبة خلفية مكسوة بقطيفة أيام زمان ، خضراء ، يقابلها كنبة صغيرة ، وعلى أرضه فرشت فروة خروف نظيفة كنسيج الحرير . على الجنبين فانوسان من نحاس أصفر كالذهب الإبريز ، وزجاج أبيض ، ينوسان بضوء زينة كشموع السبوع ، أومصابيح التائهين .

« وكنت ، أنا الصغير ، ابن الناس الفقراء أسمع الحنطور يأتى من المركز فى الليل ، يركض جواده ، وقد نبهنى الركض من عز المنام فأنهض وأطل عليه من شباك المقعد فألمح ضوء الفانوسين يخترقان ظلمة الليل كأنما تدفعهما يدٌ فى الظلام ، أو تحملهما الريح ، ولم أكن أرى الفرس ، ولا العبد « عويس » ولا حتى الهوانم ، ولكن فقط الفانوسين كأنهما فى الحلم » .

يضوى الجواد فى الشمس ، ويلمع الحنطور بطعنة شعاع الضحى فى انتظار أن تهل الهانم الجدة نازلة من « السراية » ذاهبة للبندر يتبعها البنات فى كساوى القطيفة والحرير الطبيعى .

جدة من زمان ، إذا شخطت جاب صوتها من أول البلد لآخره :

ـ البلد بلدى ، ومن لا يعجبه يشوف له بلد تانى .

غِنًى يخترق قلوب الفقراء كالنصل ، دافعاً بهم للسير فى ظل الحوائط ، والطاعة واجبة ، وأبدية كالوشم على الصدور .

صوانى طلوع المآتم ، ونقوط الفرح فى الطهور ، وسرادق الموالد طالع بالصحبة ، ووفاء لنذر قديم. كرم يفيض بالغنى ، واحتفالية الظهور .

لكن اليوم ...

غيم على السماء ، وأبواب « السراية » موصدة .

تجلس الجدة فى حجرتها وقد أسدلت ستائر بيتها ، تتأمل صوراً على الحائط لأغوات بشوارب مرفوعة ، وسيوف معلقة ، وبنادق من أزمان منقضية .

نهضت عابسة الوجه ، وبرأس مكشوف ، محلولة الجدائل ، كانت ريح الشتاء تطوح بشعرها .

وقفت فى شرفة البيت تطل على البلد . لم يرها الخلق محلولة الشعر أبداً ، وبدت لهم فى اللحظة كأنها جنية خرجت من الماء .

قالت لنفسها « كأننى أبحث عن دمعة لعينى » .

خافت أن تحنى جبهتها فشدت قامتها واستقامت . ثم صرخت من غير صوت .

ـ أجز رقبتها بيدى . ولا تقول بلد طرمخت على شرفها .

وصفرت الريح أعالى مئذنة الولى .

(٤)

كان الأب ينظر إلى الليل بذهول .

تتواتر فى عقله مصيبة بنته . ويعود يتذكر طفولتها عندما كان يأخذها خلفه على الجواد ويرمح بها على الجسر . وكانت هى تصر على أن ينزل هو من فوق ظهر الجواد لتقوده هى . كان يتأمل جو

«السراية » ويحس بانقباض فى صدره ، وهو مستقر في الطابق العلوى الذى تلتقى حجراته فى دائرة حيث تطل نوافذها على الحقول ومجرى النهر ، وضريح الولى .

كيف سيواجهها من غير أن يتهور ويجز رقبتها ؟

نهض يبحث عن زوجته فى الحجرات الكثيرة . فتح حجرة أبيه فوجدها خالية ، وعرف أن والده الآن فى « الدوّار » يشغل نفسه هارباً إلى ما لا يجدى .

انحرف يميناً وفتح حجرة الجدة . كانت تجلس على الكنبة ، فى صمت المصيبة ، محلولة الشعر، لم تشعر به عندما فتح بابها . كان المكان أقل بهجة ، تشيع به المخاوف الطارئة ، وإحساس عام بالفضيحة .

لا يود مواجهة البنت وحده ، يريد من زوجته أن تكون معه . يخاف من ضعفه ، ومحبته للبنت التى جاءت على سبعة أولاد ، وبدا له العالم ملىء بالرذائل .

يسير فى ممرات السراية ، كأنها سراديب فى مغارة ، وكأنما فصلت عن بعضها .

حجرات معزولة . باكية وكالحة وقديمة ـ كلما فتح حجرة أغلقها . حوائط ملساء ، وفوانيس معلقة من غير ضوء .

لا أحد .

هدة كالموت . ومصيبة تذرى بعمره وعمر أجداده . لاذت الخالتان بحجراتهن ، فيما اختبأت الخادمات عن العين ، حتى « عويس » العبد كأنما اشتم ريح السموم فانقطع دابره . أخذ يحث الخطا فى البيت ، كمن يخوض فى زمن منسى .

وصل حجرة زوجته وقبض على أكرة الباب وأدارها . غشى الضوء بصره فأغمض عينيه . تمالك نفسه ونظر أمامه .

كانت بنته غير الطهور تجلس وسط طست الحموم متربعة ، يملأ لحمها الطست ، وتظهر أعضاؤه تحت الضوء ، تعوم على رغوة من صابون معطر ، عارية تحت نور الفانوس كانت الأم تحمل بيدها اليسرى إبريق النحاس الأصفر ، وتصب على الجسد ماءً فاتراً ، وكأنما تطهره من دنسه .

كأنه سمع نهنهة زوجته ، بينما كانت تدعك بيدها جسد البنت فى دورات رتيبة ، والماء يطفو فى الطست حتى حافته .

بدا له الأمر غير حقيقى . وخيل اليه أنه يسمع حمحمة جواد تأتيه من الاسطبل ، سرعان ما ارتفعت وأصبحت صهيلاً .

(٥)

ـ العبد عبد ، والسيّد سيّد ، حلقة مربوطة فى حلقة . اسكتى ياخالة « أم السعد » الدنيا علمتنى الكثير .

ـ ياخويا كلنا أولاد تسعة .

ـ هذا كلام ياخالتى ، والحقيقة تخزق العين .

كان على يمينه مربط البهيم ، وذكر التوت ، وعلى شماله مصرف المياه الذى تنبت على ضفتيه شجرات شيطانية ، وتنقلت فى عمقه أسماك فى حجم كف اليد .

ـ هذا كلام أبى ، عن جدى الذى باعوه فى سوق العبيد فى إمبابة .

ـ هدا كان زمان ، والوقت تغيرّ

ـ لم يتغير شىء . الأسود أسود . والأبيض أبيض .

فى غضبه دفع بـ « الأنتوت » فى عقدة « المرد » وراح يحرك سلاح المحراث حتى إذا ما نفذ فى الأرض « الباء » المروّية فرقع « بالرخو » فتحركت البهيمتان اللتان يشدهما « ناف » من الخشب .

اندس سن المحراث في الأرض فانشقت عن جذور قديمة ، دود حى ، وأصداف مكسرة ، وبقايا عظام شائهة ، وفخار عليه كتابة مجهولة ، وبقايا ثمار من فصول منقضية .

الخالة ، والشاب اللذان يخدمان بلقمتهما فى الدار الكبيرة يسيران ، وهو يدفع المحراث وهى محنية الظهر برأس ساقط تجاه الأرض ، تعلق فى كتفها مقطف الخوص به حبات الأذرة المبلولة تنسال من بين أصابعها إلى الخطوط المنتظمة ، تمضغ صدغيها ، وليس لها ثديان .

دفع برجله المحراث ، ولمع وجهه بالعرق ، وشد « المرد » لتستقيم البهيمة .

تنهد الفتى الأسود بحزن . وفكر .

« سراية » على كنفيه .

حظائر تقطع ، ومزاود تملأ ، وبهائم تحلب فى ورشة النهار والليل ، ومحاصيل تجمع .

تساءل :

ما الذى يجرى الآن ؟

الست الصغيرة عملتها وانتهى الأمر .

أيام « والسراية » مغلقة و ستى « شفق » مسجونة ، والرجل خفّت ، وانقطع الزوار .

وكان يراها فيما مضى تقف تحت شجرة الرمان فى حديقة البيت ، تهب عليه رائحتها ، ورائحة ورد الجنينة فينتفض قلبه ، ويحاذر من الغلط ، وعندما تصرخ فى وجهه كان يسرع بالفرار .

ـ حتى ستى الكبيرة انقطع دابرها .

فى الليل ترك نفسه يحوم حول السراية لعله يفهم .

(٦)

الجد على رأس المجلس والجدة فى مواجهته ، والأب والأعمام يجلسون تحت النافذة المفتوحة على الليل ، لا يدركون كم مر من الزمن عليهم وهم فى خرس .

كانت البنت فى الوسط تجلس على الأرض ، نظيفة ومستحمة ، ولها رائحة معطرة .

صهلت الأفراس فجأة ،وكأنها فى ربيع طلب العشار ، ازدحم الليل بصهيلها فقاوم الأب غضبه ونهض مطلاً من النافذة صارخاً فى «عويس » العبد .

أسكتها ياابن الزوانى حتى لا أنزل وآخذ عمرك .

انتفض العبد الجالس القرفصاءأمام باب الاسطبل .

عاد الأب وجلس.

عدَّل الجد من هندامه ، ونظر لوجوه عائلته المستقرة تحت الضوء الشاحب للمضيفة المعزولة ، وقال:

- ما جرى جرت به المقادير ، ونحن عائلة لا تعرف القتل .

قالت الخالة بصوت خفيض :

- نزوجها ياأبى . الزواج ستر ، وألف من يجاملنا .

طأطأ الجد رأسه ، وأخذ ينظر إلى الأرض تحت قدميه .

نهض الأب ، شوّح بيديه :

- لن يحمل أحد عنى عارى .

اجلس يا « فكرى» دعنا نتكلم بعقل .

خطا الأب حتى النافذة وأطل على الليل . وجه الجد كلامه للبنت :

عاجبك هذا يا « شفق » ما الذى نفعله فيك ؟

ردت منكسرة :

- ما تراه ياجدى .

حنّية كأنها الماء فى صوته المتهدج ، وتيار من دم خفى يربطه بتلك البنت .

كانت الجدة صامتة بدرجة مروعة ، تحدقهم بعين طائر جارح فجأة صرخت فيهم :

- هذا كلام الولاية وضعاف النساء ، والعمدة قلبه رهيّف ، وأنا لن أريحها بالموت .

استحكم الليل ، وسكنت للحظة زوابع أمشير ، وسرعان ما أخذت تدوّم من جديد .

كان قمر الشتاء يتعثر فى السحب الشتوية ، ولذعة البرد تسكن الأبدان .

حملقوا فى الجدة خائفين .

نهضت الجدة بجرمها المفرود الذى لم ينحن أبدا كانوا يسمعون دقات قلوبهم ، ينتظرون كلمتها النهائية ، وكانوا يعرفون أنها تبحث عن عقاب .

خطت حتى تجاوزتهم ، ونظرت فى عيونهم جميعاً . عند النافذة نظرت إلى الليل تبحث بين الركام ..

ضوء يكشف عن سور الحديقة ، وسلالم الرخام ، وصرخة لكروان على النهر .

كانت تمسح المكان بعينيها حتى اصطدمت به جالساً تحت ضوء الفانوس ، أمام الاصطبل ، بيده عود الحطب ما يزال ، لايظهر لونه فى الليل ، ولا يسمع سوى تنهداته .

«عويس » ابن العبيد يجلس فى الليل تحت النور الشحيح وينتظر متأملاً نافذة المضيفة حيث تجتمع العائلة .

تأملته الجدة كأنها تراه للمرة الأولى ، وأخذت تنقل نظراتها بينه وبين الحفيدة ، ثم تنهدت مستريحة وكأنها شفيت ، بعد ذلك أغلقت النافذة .

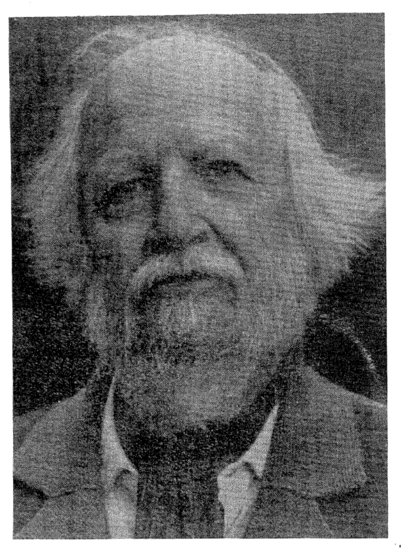
ماهر شفيق فريد

وليم جولدنج

آخر الروائيين المتيافيزيقيين

مجموعة تلاميذ ألقى بهم على جزيرة مهجورة ، بحار يغرق فى منتصف المحيط الاطلنطى ، كاهن من العصور الوسطى تستحوذ عليه فكرة إضافة مجد جديد إلى كاتدرائيته ... تلك بعض خيوط الروائى الإنجليزى **وليم جولدنج** الذى رحل فى شهر يونيه من هذا العام عن اثنين وثمانين عاماً ، وكان - بعد رحيل **فرنسوا مورياك وجريام جرين** - آخر الروائيين الدينيين الذين اتخذوا من فكرة الخطيئة الأصلية فى المسيحية منطلقاً لهم .

ولد **وليم چيرالد جولدنج** عام ١٩١١ فى قرية صغيرة بمقاطعة كورنول الساحلية لأبوين ينتميان إلى الشريحة السفلى من الطبقة المتوسطة ، فقيرة ولكنها متعلمة . وتلقى دراسته فى « **مولبره جرامرسكول** » . وبعد انتهائه من المرحلة الثانوية فاز بمنحة دراسية للالتحاق بكلية **بريزنور** بجامعة أكسفورد حيث اتجه لدراسة علم النبات تحت المجهر ، ثم حوّل مساره من دراسة العلوم إلى التخصص فى الأدب الإنجليزى . وفى مقابلة أجراها معه الناقد **چون كاري** فى ١٠ - ١١ يوليو ١٩٨٥ يقول **جولدنج** إنه لا يذكر أياً من أساتذته فى قسم اللغة الإنجليزية - مضمرا أنهم لم يخلفوا فيه أى أثر - ربما باستثنا ، ل.ر.ن أستاذ اللغة الأنجلو - سكسونية ، بل ينفى أى شعور بوجود **ج. تولكن** أستاذ الأدب الإنجليزى الشهير بتلك الكلية ، ومؤلف عدد من الروايات المغرقة فى الخيال : « **الهوبيت** » ، « **زمالة الخاتم** » وغيرها . تخرج فى أكسفورد عام **١٩٣٣** واشتغل كاتبا وممثلاً ومخرجا لفرق مسرحية صغيرة ثم اشتغل مدرسا . تزوج فى ١٩٣٩ (وهو يهدى إحدى رواياته إلى ابنه المسمى **ديڤيد**) . أثناء الحرب العالمية الثانية التحق بالبحرية الملكية ورقى إلى رتبة ملازم يقود زورقا لإطلاق الصواريخ . قضى أغلب سنوات الحرب فى البحر ثم عاد إلى التدريس فى مدرسة الأسقف **وردزورث بسالزبرى** وبقى بها حتى



ولـــيم جــولدنج

عام ١٩٦٢ ثم تفرغ للأدب . درّس زمناً فى سجن **ميدستون** مواد القراءة والكتابة والحساب (**الراءات الثلاث كما تدعى فى الإنجليزية**) حيث إن أغلب السجناء كانوا أميين. فى عام ١٩٦١ - ١٩٦٢ عين أستاذاً زائراً بكلية **هولنز** فى ولاية **فرجينيا** الأمريكية ، كما اختير زميلا فى الأدب بالجمعية الملكية البريطانية .

بدأ **جولدنج** حياته الأدبية بنشر ديوان من الشعر عنوانه « **قصائد** » فى **١٩٣٥** (ويقول إنه كان متأثراً فى قصائد هذا الديوان بالشاعر **الفيكتورى ألفرد تنسن** ، خاصة استخدامه للاستعارة المطولة أو الممتدة ، وهو ملمح نجده أيضاً فى شعر **ماثيو أرنولد** - معاصر **تنسن** - ويرتد أساساً إلى شعر **هوميروس**) . ولكن روايته الأولى « **سيد الذباب** » لم تظهر حتى **١٩٥٤** وأحرزت نجاحاً فورياً على كلا جانبى الأطلنطى ، وحوُلت إلى فيلم من إخراج **پيتربروك** فى عام **١٩٦٣** ، وأصبحت من الكتب المقررة على الطلبة فى المدارس الثانوية والجامعات ، وبيع منها أكثر من مليون نسخة فى الطبعة الأمريكية ورقية الغلاف . ويقول الناقد الإنجليزى **فرانك كيرمود** إنها ، بكل المقاييس ، قد خلفت رواية الكاتب الأمريكى **ج . د . سالنجر** المسماة « **صياد فى حقل الجاودار** » (يترجم د . **رمسيس عوض** هذا العنوان إلى « **صيد فى حقول الشالم** ») (١) باعتبارها الكتاب المفضل لدى الشباب الأمريكى المتعلم ، كتاب ما قبل النوم . روايته التالية « **الوارثون** » (١٩٥٥) تُحدِّث عن إبادة الإنسان الوحشية لأسلافه الأكثر رحمة . وقسوة الإنسان الباطنة تقع فى الصميم من كثير من روايات **جولدنج** . نشر بعد ذلك رواية « **پنشر مارتن** » (**١٩٥٦**) ومسرحية « **الفراشة النحاسية الصفراء** » (**١٩٥٨**) وهى عن إمبراطور رومانى فى القرن الثالث بعد الميلاد . ثم روايات « **سقوط حر** » (**١٩٥٩**) « **البرج** » (**١٩٦٤**) تبعتها مجموعة من المقالات « **البوابات الساخنة ومقالات أخرى عارضة** » (**١٩٦٥**) . وجدير بالذكر أن عنوان « **البوابات الساخنة** » مأخوذ من قصيدة **ت . س . إليوت** المسماة « **جيرونتيون** » ويقول **جيرونتيون** فى مطلعها :

هاأنذا ، رجل عجوز فى شهر جاف .

إن غلاما يقرأ لى وأنا أنتظر المطر .

ما كنت قط لدى البوابات الساخنة

ولا أنا حاربت تحت وابل المطر الدفىء

وقد غاصت ركبتاى فى مستنقع الملح ، أرفع سيفاً ،

يلدغنى الذباب .

فالبوابات الساخنة هنا **كناية** عن قوى الحيوية والغريزة والطاقة باعتبارها مقابلة للخدر الذى ارتمى فيه بطل **إليوت** (كلمة « **جيرونتيون** » فى اللغة اليونانية القديمة تعنى : « **رجل عجوز ضئيل** ») .

رواياته الأخرى هى : « **الهرم** » (١٩٦٧) « **الرب العقرب** » (ثلاث قصص متوسطة الطول ١٩٧١ هى : « **الرب العقرب** » ، « **كلونك كلونك** » ، « **مبعوث غير عادى** » . وإحداها تقع فى روما القديمة ومصر القديمة ، والأخرى فى مصر عندما بدأ البناء

المعقد لحكم الأسر والفراعنة ينبثق ، والثالثة فى أفريقيا منذ أكثر من ٧٠ ألف سنة ماضية) . وجدير بالذكر أن **جولدنج** قد ظل دائماً مهتماً بمصر ، وفى كتابه « **البوابات الساخنة** » مقالتان عنها : « **مصر من داخلى** » و « **مصر من خارجى** » . كما أصدر فى **١٩٨٥** كتاباً عنوانه « **يوميات مصرية** » (يحكى عن رحلة له بقارب شراعى على طول مجرى النيل) وفيه يقول . « خلال السنوات الستين الماضية لابد أن أكون قد قرأت كل كتاب شعبى كتبه أى امرىء عن مصر . وبالاشتراك مع جيلى كنت أشعر بارتباط عميق . وطبيعى إذا جاز القول . بالأمور لا المصرية فحسب ، وإنما المصرية القديمة » . وقصص **جولدنج** عن مصر القديمة تعلك من الحدة الرؤيوية والقوة التخيلية ما يرفعها قامات فوق قصص المغامرة والعاطفة الرائجة من قبيل « **إله ضد الآلهة** » **لألان دريدى** ، أو « **المصرى** » (سنوحى) **لمايكا ڤالتارى** ، أو « **ملكة مصر المفقودة** » **للوسيل موريسون** – أو أسوأها طراً . « **كليوباترا** » **لرايدرهاجارد** . [٢]

لجولدنج أيضاً من الروايات : « **ظلمة مرئية** » (**١٩٧٩**) ، « **طقوس المرور** » (**١٩٨٠** وقد حصلت على جائزة **بوكر**) . وكثيراً ما يقدم فى هذه الروايات أفراداً معزولين أو جماعات صغيرة فى مواقف متطرفة تعالج الإنسان فى وضعه الأساسى مجرداً من كل زخرف (كما رآه الملك **لير** بعد أن فقد سلطانه) وتخلق نوعاً جديداً من الأمثولة الرمزية أو الخرافة الأخلاقية ، وكأنها رد لاهوتى ، مضاد للنزعة الإنسانية ، على الأعمال التى من طراز « **الطاعون** » **لألبير كامى** حيث نجد تأكيداً لقيم التضامن الإنسانى وانحيازاً إلى صف الإنسان فى وجه القوى الغيبية . إنه يكتب ضرباً من الرومانس الميتافيزيقى ، رافضاً فكرة التقدم من خلال التاريخ ، ومقترباً من الخيال الأسطورى المضاد للنزعة الطبيعية فى الفن . والواقع أن **جولدنج** يؤثر كلمة « **الأسطورة** » على كلمة « **الخرافة** ». يقول : « أشعر بأن الخرافة شىء مخترع على السطح بينما الأسطورة شىء ينبع من جذور الأشياء بالمعنى القديم لكونها مفتاحاً للوجود ولمعنى الحياة بأكمله وللخبرة ككل » . والأسطورة الأساس التي تغزو عمله هى أسطورة سقوط الإنسان والطرد من الفردوس ، كما يحمل . فى الجانب المقابل . على أسطورة الفردوس الأرضى وفكرة **الهمجى النبيل** عند **روسو** وغيره ، وتتميز رواياته بمهادها المتنوعة على نحو لافت ، وكثيرٌ منها . كما ذكرنا . قصص تاريخى .

حصل **جولدنج** على جائزة **نوبل** للأدب فى **١٩٨٣** ، وروايته المسماة « **رجال من ورق** » (**١٩٨٤**) تصف المتابعة التى يتعرض لها روائى إنجليزى ذو شهرة عالمية يسميه المؤلف **ولفرد باركلى** من جانب باحث أكاديمي أمريكى يدعى **ريك ل. تيرنر** ، مما يعكس ضيق المؤلف الشخصى الذى عبّر عنه ؛ إذ وجد نفسه « مادة خاما لصناعة أكاديمية خفيفة » (انظر محاضراته المسماة : « **دريئة** (أو **لوحة هدف**) متحركة » وقد ألقيت فى عام **١٩٧٦** ونشرت فى مجموعة محاضرات ومقالات تحمل ذلك العنوان عام **١٩٨٢**) .

توطدت مكانة **جولدنج** فى الأدب الإنجليزى لما يتميز به عمله من بصيرة شعرية وصلابة خلقية (ثمة

ما لا يقل عن خمسة كتب كاملة عنه - والأرجح أن ثمة أكثر - فى المكتبة الإنجليزية فضلاً عن مئات المقالات والمراجعات وعشرات الرسائل الجامعية فى مختلف أنحاء العالم) فهو من أهم الكتاب الذين صوروا نوازع القسوة والأنانية والتوق إلى السلطة ، وبينوا كيف أن الحضارة مجرد قشرة سطحية يمكن أن تتصدع وتتفتت تحت أهون ضغط . إنه كاتب أمثولات رمزية فلسفية عن طبيعة الشر ، وكون الحضارة مهددة دائماً من داخلها وخارجها على السواء . فى عمله توتر دائم بين الطبيعة والثقافة ، بين العماء والنظام ينتهى عادة بانتصار الطبيعة والعماء . وحتى الطفولة عنده « **حمراء الناب والمخلب** » على حد وصف الشاعر **تنسن** للطبيعة فى قصيدته المسماة « **فى الذكرى** » (وهى مرثية لصديقه **آرثر هالام**) . إنه يُحدِّث عن « نهاية البراءة ، والظلمة فى قلب الإنسان » وذلك بمثلما كتب الروائى البولندى مولدا ، الإنجليزى لغة **جوزيف كونراد** قصة « **قلب الظلمات** » (ترجمتها **د. هدى حبيشة**) عن رحلة فى أعماق مجرى نهر الكونغو البلجيكى تبين أن قلب الظلمات ليس أعماق القارة الأفريقية بقدر ما هو الشر القارّ فى الطبيعة الإنسانية ذاتها . والواقع أن ثمة ما يربط بين **كونراد وجولدنج** . يقول **فرانك كيرمود** : « إن عدته التقنية معقدة كعدة **جوزيف كونراد** . ومع ذلك فهو ، مثل **كونراد** ، يبدأ كل كتاب جديد له كما لو كان أول كتاب يكتبه. وأوجه الشبه بينهما هى : حساسية معزولة بل من المحقق أنها منفية ، انشغال بالذنب ، براعة تقنية مستميتة » .

ثمة بعض ملامح شخصية قد تلقى أيضاً بعض الضوء، على عقلية **جولدنج** وتكوينه الوجدانى : إنه يحب قراءة الأدب الإغريقى القديم (وقد علمّ نفسه اليونانية القديمة لكى يقرأه فى الأصل) ، ويعزف على البيانو والأوبوا ، ويلعب الشطرنج ، ويحب الملاحة ، ويتعاطف مع الجنسيين المثليين واليهود والزنوج وغيرهم من الأقليات المضطهدة فى رأيه .

وُصفت نظرة **جولدنج** إلى الوجود بأنها نظرة **مانوية** : تقيم تقابلا حادا بين إله النور وإله الظلام ، قوى الخير وقوى الشر . ومنذ سن باكرة أدرك **جولدنج** أنه - بخلاف أبيه - لا يمكن أن يكون عقلانياً أو ملحداً بالغريزة . لقد اهتم بجانبى الطبيعة البشرية : السار والمكدر، وقارنه بعض النقاد فى هذا الصدد **بجورج أوروِل** ، صاحب رواية « **مزرعة الحيوان** »، فوجدوه متفوقاً على **أوروِل** . إن رواية « **سيد الذباب** » تدور حول أطفال تُركوا بمفردهم ، شأنها فى ذلك شأن « **جزيرة الكنز** » **لروبرت لويس ستفنسن** و«**جزيرة اليتامى** » **لروز ماكولى** ، و « **رياح عالية فى جامايكا** » **لرتشارد هيوز** . ولكن ما يجعل منها « ربما أقوى رواية إنجليزية كُتبت منذ الحرب العالمية الثانية » (على حد قول **ديفيد دتشز**) أنها « قصة مروية بواقعية دقيقة وفى الوقت ذاته بوضوح رؤيوى يبيِّن أن كل شىء رمزىّ » . فالحلقل كما يصوره **جولدنج** صورة كاريكاتورية من الرجل : إنه - بخلاف ما يظن **وردزورث وروسو** وسائر الرومانتيكيين - لا يجرّ سُحُباً من المجد البرىء وراءه وإنما يتحول بسهولة إلى الشر . ويقول **ولتر آلن** عن هذه الرواية : « إن إدراكها للشر هو من القوة بحيث إنها تمسّ عصب بشاعة العصر كما لم تفعل رواية إنجليزية من عصرها » . ويضيف **آلن** : « يرى

المرء ما يصنعه **جولدنج** : إنه يرينا الإنسان مجرداً من ثيابه ، الإنسان عارياً من كل حرمات العرف والحضارة ، الإنسان كما هو فى وحدته وفى جوهره » **فجولدنج** كاتب انقشعت عنه الأوهام . وإذا كنا نقول إنه - مثل **كلوديل ومورياك وإليوت وأودن وجريام جرين** - كاتب دينى بل لاهوتى فينبغى أن نذكر أن الحس الدينى لدى هؤلاء الكتاب - وهو حسٌ معذب تتناوشه الشكوك وتتحيفه المخاوف من كل جانب - ليس حساً بسيطاً ، ولا شىء فيه من إيمان العجائز القائم على التسليم الأعمى. إنهم يقبلون المسيحية - أو بعض جوانبها - على المستوى المجازى لا الحرفى ، ومن المشكوك فيه أن يندرج أيهم تحت أى مفهوم سنّى مقبول . إن الكاتب المسيحى الذى جاء بعد **دوستويفسكي ونتشه وداروين وفرويد وماركس وفريزر** لا يمكن أن يكون كالكاتب المسيحى الذى ظهر قبل مقدم هؤلاء الرجال .

وقد تعرض **جولدنج** ، كما هو طبيعى ومنتظر ، لسهام النقاد الذين لا يشاركونه منطلقاته الفكرية . فنعى عليه أصحاب المذهب الإنسانى والماركسيون بل والمسيحيون السُنيّون تلك الاتجاهات السلبية ، من عدمية وتشاؤم ، التى تصبغ رواياته بلون قاتم وتسد مسالك الأمل أمام أبطالها وقرائها سداً . وفى مقالة معادية - لا أحسبها ذات عمق فكرى يُذكر - يقول الشاعر والمصور والناقد الأمريكى **كنيث ركسروث** إن **جولدنج** « يفتقر إلى الأسلوب اللازم لأنبياء العهد القديم » . فهو يريد أن يكتب سفر أيوب جديدا ، أو مراثى أرمياء ، أو يبعث تشاؤمية الجامعة سليمان بن داود إلى الوجود من جديد، ولكنه لا يملك القوة العقلية ، ولا الثروة اللفظية ، ولا الطاقة الوجدانية التى يتطلبها طموحه . على أن **جولدنج** لم يعدم من النقاد من ردّوا عنه هذه السهام وغيرها بل ردوها إلى نحور من صوّبوها . فثمة قطاع كبير من الرأى العام الأدبى - تعززه دراسات أكاديمية معمّقة - يرى أن **جولدنج** من أبرع كتاب الإنجليزية فى قرننا العشرين استخداماً للغة، وتحميلاً لها بكل طاقاتها الفكرية والوجدانية حتى لتكاد بعض رواياته أن تكون استعارات متطاولة أو قصائد طويلة (كتب عالم اللغويات البرلمانى **م . هاليداى** مقالة هامة عن استخدام **جولدنج للغة**) . وفيما يخص نظرته المتشائمة إلى الطبيعة البشرية يقول أحد النقاد (**روبرت بارنارد**) : « الحق أنها نظرة بالغة الحداثة ، مفهومة من رجل ينتمى إلى جيل تعين عليه أن يتشرب دروس معسكرات الإبادة النازية ، وإلقاء القنابل الذرية على اليابان » . ويقول ناقد آخر (**كرستوفر چيلى**) عن رواية « **سيد الذباب** » :

« لاريب فى أن شهرتها ترجع جزئياً إلى الاهتمام - عقب الحرب العالمية الثانية - بعقول الصغار والشبيبة ، وجزئياً لأنها تلخص انقشاع الأوهام فى منتصف القرن العشرين عن تفاؤل القرن التاسع عشر إزاء الطبيعة البشرية . كان أبو **جولدنج** (انظر المقالة المسماة « **السلم والشجرة** » فى كتاب « **البوابات الساخنة** ») مدرسا ذا عقائد راديكالية فى السياسة ، واعتقاد بأن الدين خرافة عفى عليها الزمان ، وإيمان قوى بالعلم . وأعمال ابنه دينية على نحو قوى ، وإن لم يكن صريحاً ، تسير فى خطى الموروث البيوريتاني (التطهرى) الذى يؤكد الخطيئة

الأصلية . وفى مقالته المسماة « **خرافة** » (من كتاب « **البوابات الساخنة** ») يشرح كيف أن روايته الأولى نبعت من استبصاراته فى الحرب الأخيرة : « إن أى امرىء تحرك خلال تلك السنوات دون أن يفهم أن الإنسان ينتج الشر كما تنتج النحلة الشهد لابد أن يكون أعمى أو به خلل فى رأسه » . ويُراد بهذه الرواية أيضاً أن تواجه ما يمكن تسميته « أسطورة الجزيرة الصحراوية » فى الأدب الإنجليزى ، كما تستمد من رواية **دانيل ديفو** « **روبنسن كروسو** » ، وتتجلى بوجه خاص فى كتاب مشهود للأطفال عنوانه « **الجزيرة المرجانية** » (١٨٥٧) من تأليف ر . م. **بالانتاين**. وقد غذّت هذه الأسطورة الاعتقاد القائل بأن البشر إذا عُزلوا عن كوابح الحضارة ظلوا محتفظين بإنسانيتهم من خلال فضائل فطرية مركوزة فيهم . إن أغلب الأولاد فى رواية « **سيد الذباب** » يتدهورون بسرعة إلى وضع المتوحشين . وتزداد هذه العملية بشاعة من جراء رسم **جولدنج** المقنع لشخصياتهم : **فجولدنج**، كأبيه ، مدرس عليم بنفسية الصغار » .

إن روايات **جولدنج** تُشكك فى تفوقنا على الوحوش والهمج ، وتوضح زيف طلاء المدنية ، وعجز حسن النية وأشكال الديمقراطية عن الوقوف فى وجه وحشية الإنسان الفطرية . وهذا أوضح ما يكون فى رواية « **سيد الذباب** » .

وعبارة « **سيد الذباب** » ترجمة للكلمة العبرية « **بلزباب** » أو « **بعلزبول** » . **وبعلزبول** يدعى فى إنجيل لوقا (الإصحاح ١١ ، الآية ١٥) « **رئيس الشياطين** » . وسيد الذباب فى الرواية رأس خنزير ، تعفنت وتكاثر عليها الذباب ، تغدو طوطماً أو رباً للأولاد على الجزيرة . وتبدأ الرواية فى أعقاب تحطم طائرة ، بعد حرب نووية ، مات قائدها وكل الراشدين من طاقمها بينما ينجو الأولاد (أكبرهم لايجاوز الثانية عشرة) ويجدون أنفسهم على ظهر جزيرة مدارية فيحاولون فى البداية أن يقيموا مجتمعا مثاليا - أو لانقا بالإنسان على الأقل - متأثرين بالتعاليم الدينية والخلقية التى غُرست فيهم منذ مولدهم . ولكن هذه النزعات الخيرة سرعان ما تتراجع إلى الوراء مخلية السبيل للجزء المظلم من طبيعتهم فيرتكسون فى حمأة الخرافة والقسوة والوحشية . إنها محاكاة ساخرة لرواية **ردولف ينس** « **عائلة روبنسن السويسرية** » وما جرى مجراها . ويقول الناقد **مارتن سيمور - سميث** عن رواية **جولدنج** : « إنها تعليق وحشّى على رواية الكاتب الفيكتوري **بالانتاين** : حيث بعض الأولاد البريطانيين تتحطم بهم سفينة على شواطىء جزيرة صحراوية فيخلقون لأنفسهم مجتمعاً جميلاً توجهه مبادىء المسيحية . ويخلق أولاد **جولدنج دايستوپيا** (أى يوتوبيا كابوسية) مروعة لا تُنسى » .

والحق ، كما يقول **ستفن ول**، إن « انقسام الأولاد إلى قبائل ، وكوابيسهم ، ومحرماتهم ، وتقهقرهم وراء قناع من الأصباغ ، واستسلامهم فى النهاية لطقس الصيد والمطاردة الذى اخترعوه - هذه الخطوات الارتدادية إلى الهمجية تدين بشىء لدراسات المحدثين للشعوب البدائية ، ولكنها تدين بجزء أكبر للواقعية الحية لكل من الأولاد والمكان الذى يجدون أنفسهم فيه . إن كل

خطوة من الطريق إلى الوراء - وقسمٌ كبير من قوة القصة ينبع من التدرج المقنع من البهجة الأولى إلى الرعب الختامي - منقولة من خلال نوع الخبرة الطبيعية لممثليها » .

إن الإسهال والعرق ودم الخنزير والذباب - وكلها عناصر يبرزها **جولدنج** - نقيض قوى للحياة الرعوية التى يصفها **بالانتاين** على « جزر المحيط الهادىء الجميلة اللامعة الخضراء المرجانية » (لاحظ أن هذه الأوصاف كلها جزء من منظومة التوسع الإمبراطورى الڤيكتوري ، وإعادة إنتاج لـ « **عبء الرجل الأبيض** » إزاء المجتمعات البدائية الأقل تقدماً). وكما يلاحظ الناقد **كولدمان لوف** « ينقسم الأولاد فى النهاية إلى معسكرين : فجاك ، القائد الأكثر عنفاً ، يغدو متزايد الوحشية ويقف: إذ يتزايد عدد أنصاره ، فى وجه **رالف** الولد الذى يمثل المسئولية والثقة بالعالم المتحضر وقيمه، و**بجى** الولد البدين الذى « يمثل » الغريزة العقلانية العلمية . وفى النهاية يُقتل **بجي** ، ويُطارد **رالف** إذ تطلبُ حياته القبيلةُ المتوحشة التى تكونت تحت زعامة **جاك** . ومع ذلك ففى اللحظة الأخيرة ، إذ تلوح البدائية وقد كُتبت لها الغلبة ، يصل رالف - فى فراره الذى أصابه الجنون - إلى الشاطىء عند أقدام ضابط بحرى بريطانى هبط لتوه من سفينة مارة . وهذا الضابط - بزيه العسكرى الأبيض الذى لاتشوبه شائبة - يتطلب أن يعرف ما الذى جرى ، ويدهش إذ يجد مجموعة من الأطفال البريطانيين قد تصرفوا على هذا النحو (الشائن) » . على أن **رمسيس عوض** ينبه ، بحق ، إلى التورية الساخرة الكامنة فى هذا المشهد : فالكبار - الذين يمثلهم هذا الضابط - لا يقلون شراً عن هؤلاء الصغار . وحلقة الشر الجهنمية تدور بالجميع فى دوامة ملتهبة كتلك التى تعصف بخطاة **دانتى** فى دوائر جحيمه .

وترى الناقدة **كلير روزنفيلد** أن **جولدنج** يمسرح، عن وعى ، نظرية فرويد فى تركيب النفس . فالصور التى تحف برالف وجاك إلهية وشيطانية . إن رالف يردنا إلى الله ، وجاك يردنا إلى الشيطان . ولكن ، كما يُذكرنا **فرويد** ، لا تلبث الميتافيزيقا أن تغدو ميتاسيكولوجيا، بمعنى أن ما وراء الطبيعة يستحيل إلى ما وراء علم النفس . فالآلهة والشياطين ليسوا سوى العمليات التى نسقطها على العالم الخارجى من واقع ذكرياتنا ومخاوفنا ورغائبنا. إن رالف إسقاط لدوافع الإنسان الخيرة التى نشتق منها رموز السلطة : الآلهة والملوك والآباء والمعلمون ، ممن يرسون أسس العمل الخلقى والاجتماعى . بينما جاك إخراج لقوى الشر الغريزية الكامنة فى اللاشعور . و**التابو** ، بحسب ما يقول **فرويد** ، تحريم بدائى جداً تفرضه من الخارج سلطةٌ موجهة ضد أقوى رغبات الإنسان من جنس وعدوان .

ومن الشخصيات الهامة فى الرواية شخصية سيمون إذ أن لديه من الشجاعة ما يجعله يواجه المعبود الذى اتخذه الأولاد ربّاً ، كما يواجه « **الوحش** » الذى يخافونه . وهذا « **الوحش** » ليس سوى جثة هامدة ، دب إليها التعفن ، لرجل من جنود المظلات لقى مصرعه أثناء اشتباك حربى قرب الجزيرة ، ولم يعد فيه ما يخيف، ولكن لا أحد يريد أن يصغى إلى صوت العقل . إن سيمون لايؤمن بوجود الوحش ويرى فيه إسقاطاً

لمخاوفنا الداخلية : « ربما كان لا يعدو أن يكون أنفسنا » . وعندما يحاول أن يجلب إلى رفاقه الأنباء السارة ومؤداها أن المظليّ لايجب أن يخيفهم (إنه ، بعبارة أخرى ، يحاول أن يحرر الإنسان من نير التاريخ) يُقتل شهيداً وهو يصيح بـ « شيء عن جثة على التل » . يقول **ستڤن ول** : « إن دفن سيمون فى البحر يبيّن بأى درجة ملحوظة يستطيع **جولدنج** أن يجعل الأوصاف الفيزيقية تولد متضمنات ميتافيزيقية » . والمشهد الذى يُقتل فيه **سيمون** ، البالغ من العمر اثنى عشر عاماً ، طقسياً على أيدى حشد من الأطفال ينشدون : «اقتلوا الوحش ! اقطعوا حلقه ! اسفكوا دمه! » واحد من أشنع المشاهد فى الأدب الحديث . إن **سيمون** يكتسب بعداً دينياً رمزياً إذ يغدو أشبه بالمسيح الذى يُصلب لأن الآخرين لايريدون أن يستمعوا إلى الأنباء السارة التى جاء بها ، أنباء محو الخطيئة الأصلية من خلال الفداء .

وبرغم قوة هذا الكتاب الأول - عندى ، كما عند كثيرين ، أنه مازال أعظم روايات **جولدنج** - فإنه لا يخلو من نقطة ضعف جوهرية . فنحن لا نستطيع أن نحول بين أنفسنا والسؤال : إلى أى مدى يمثل العالم الصغير (مايكروكوزم) عند جولدنج العالم الكبير (ماكروكوزم) الذى نعيش فيه ؟ أو بمعنى آخر ، إلى أى حد يمثل هؤلاء الصبية الذين وضعهم **جولدنج** على جزيرة المجتمع البشرى بأكمله ؟ أولا يدل تطور الإنسان - مهما شابه من نكسات بعضها خطير - على أن الحس الأخلاقى فيه - برغم كل شيء - مازال يوجه خطاه ، وإلا لكان قد انقرض منذ زمن بعيد ؟ ويعبر الناقد **هـ . كومز** عن هذا الاعتراض على نظرة **جولدنج** فيقول : « لا يمكن اعتبار الأولاد ممثلين للبشرية ، كما يعتبرهم المعجبون **بجولدنج** : فما من مجتمع فى العالم يخلو من راشدين، وما من مجتمع فى العالم يخلو من إناث . وجزيرة **جولدنج** تفتقر إلى كل من الراشدين والإناث » .

أنتقل الآن - متوخياً المزيد من الإيجاز - إلى بعض روايات **جولدنج** الأخرى . كانت « **الوارثون** » هى عمله الثاني الذى وصفه الروائى المجرى **آرثر كستلر** بأنه « زلزال فى غابات الرواية الإنجليزية المتحجرة » . **والوارثون** هنا هم أسلافنا الأقربون ، الإنسان العاقل (هومو سابينز) الذى يذهب بعض علماء الأنثروبولوجيا (ولو أن هذه نظرية خلافية) إلى أنه أباد إنسان نياندرتال السابق له فى الوجود ، وذلك عند نقطة ما من عصور ما قبل التاريخ . وكما كانت « **سيد الذباب** » رداً على **بالانتاين** ، جاءت « **الوارثون** » رداً على الروائى والعالم والمؤرخ البريطانى **هـ . ج . ويلز** . فعلى حين أن **ولز** فى كتابه « **مجمل التاريخ** » نظر إلى إنسان نياندرتال على أنه متوحش ، آكل للحوم البشر ، وربما كان مصدراً لشخصية **الغول** فى المأثور الشعبى، رآه **جولدنج** بريئاً رحيماً يعيش فى كون دينى أساساً ، ويرتبط برفاقه من خلال مشاركة صوفية تجعل اللغة أمراً غير ضرورى . إنه لا يستطيع الصمود أمام عدوه الأكثر تطوراً ، الـ « هوموسابينز» الضارى الذى نراه - فى الرواية - بعينى إنسان نياندرتال ، وهى لفتة فنية بارعة من جانب **جولدنج** .

كتب **ولز** يقول :

« لسنا نستطيع أن نتخيل هيئة هذا الإنسان النياندرتالى . وأكبر الظن أنه كائن غزير الشعر جداً ذو هيئة غير إنسانية حقاً . بل إنا لفى شك من أنه كان يسير منتصب القامة . ولعله كان يستعمل يديه بالإضافة إلى قدميه لحمل جسمه . والراجح أنه كان يضرب فى الأرض بمفرده أو فى جماعات عائلية صغرى . ويدل تركيب فكه على عدم قدرته على الكلام بالصورة التى نفهمها .

وقد ظل هؤلاء النياندرتاليون آلاف السنين وهم أعلى ما شهدت القارة الأوروبية من حيوان ثم حدث منذ حوالى ثلاثين أو خمسة وثلاثين ألف سنة مع تقدم المناخ نحو الدفء قليلا أن نزح إلى عالم النياندرتاليين من الجنوب جنس من كائنات تمت إليهم بالقربى ولكنه أكثر ذكاء وأوسع معرفة ثم أنه يتكلم ويتعاون بعضه مع بعض - فطردوا الجنس النياندرتالى من كهوفه ومنتجعاته وتصيدوا نفس الطعام الذى يأكله ولعلهم قد قاتلوا سابقيهم هؤلاء البشعين وأعملوا فيهم الفناء . هؤلاء الوافدون من الجنوب أو الشرق (فلسنا نعلم فى الزمن الحاضر بلادهم الأصلية) الذين أبادوا النياندرتاليين آخر الأمر إبادة تامة كائنات من نفس دمنا وجنسنا وهم الإنسان الأول الحق » [٣] .

هؤلاء هم الأعراق الذين أبادهم الإنسان العاقل ، الوحش الأشقر كما يصفه **نتشه** . وقد نصب **جولدنج** نفسه محامياً أمام محكمة التاريخ ينافح عن عدالة قضيتهم فى وجه « **الوارثين** » الذين وصل أحفادهم إلى القمر ولكنهم ظلوا محتفظين بكل طبائع السباع والنمور والدببة ، وكل ذى منقار وناب من جوارح الطير ، وكل ذى سم ناقع ولدغ مميت وفك مفترس من الزواحف والحشرات والأسماك .

تلت « الوارثون » روايةُ « **پنشر مارتن** » التى نشرت فى الولايات المتحدة تحت عنوان «**متيتا كرستوفر مارتن** » (١٩٥٧ ولاسم البطل هنا دلالاته. فكلمة « **پنشر** » تعنى « اللص » بينما كلمة « كرستوفر » توحى باسم المسيح (**كرايست**) . والبطل - إن كان يستحق هذا الاسم - بحار غرقت سفينته بعد أن أصابها طوربيد فى معركة بحرية ، فيخيل إليه أنه يتشبث بصخرة جرداء التماسا للنجاة . وتدور أحداث حياته كلها فى ذهنه أثناء هذه الثوانى القليلة ، كما يُظن أنه يحدث للغرقى (قارن - دون أى إيحاء من جانبى بتأثير أو تأثر - هذه الرواية بأقصوصة يوسف إدريس المكتوبة فى شتاء ١٩٧٠ والمسماة « **حلاة الروح** » من مجموعة « **بيت من لحم** » ، عالم الكتب ، الطبعة الأولى ١٩٧١). وفى نهاية الرواية ، عندما تلتقط سفينة مارة جثة مارتن ، يتبين أنه غرق منذ أول لحظة وقبل الوصول إلى الصخرة التى يحدثنا عنها الروائى بكل هذا التفصيل . يقول الناقد **جلبرت فليس** : « إن خبرته بأكملها لابد قد كانت وهما . ومحنته ربما تكون قد جرت لا فى الزمن وإنما فى الأبدية . والصخرة تشكل ضرباً من مطهر **دانتى** . فشجاعته وتحمله ليسا إلا رفضاً عنيداً لتقبل وجود الله، وعرضه الفداء عليه من خلال المرور بتجربة الموت . إنه يدرك أنه استخدم قواه البدنية ، فى الماضى ، فى الكذب

والغش واستغلال رفاقه » . لقد مات مارتن باسفكسيا الغرق منذ الصفحة الثانية من الكتاب ، قبل أن يتمكن من التحرر من حذائه الذى كان يعتاق حركته فى الماء . هكذا تغيم الفروق بين الحلم أو الهلوسة من ناحية ، والوقائع الموضوعية من ناحية أخرى .

وفى الخلفية تلوح لنا رواية **دانيل ديفو** « **روبنسن كروسو** » باعتبارها النقيض لرواية **جولدنج** ، وكأنما هذه الأخيرة تعليق ساخر عليها . فما أبعد البون بين جزيرة كروسو الصحراوية وصخرة مارتن وإن لاحتا ، لأول وهلة ، متقاربتين !

وفى رواية « **سقوط حر** » نجد أن العنوان يوحى - فى آن واحد - بقوانين الحركة فى علم الميكانيكا والسقوط ، بمعناه اللاهوتى ، من حالة النعمة الإلهية إلى حالة الخطيئة . والحكاية الحاسمة هنا إنما هى خبرة كابوسية فى زنزانة سجن من سجون النازى . إن الرواية تُروى بضمير المتكلم ، وبطلها مصور ناجح يُدعى **سامى ماونت چوى** يستعرض حياته ليعرف النقطة التى بدأ عندها يفقد الرضا الإلهى ويخسر روحه . ويحقق معه ضابط ألمانى فى معسكر للأسرى أثناء الحرب ثم يقضى فترة فى الحبس الانفرادى . ويلتقى فى مستشفى للأمراض العقلية ببياتريس (لاحظ الصدى الدانتىّ) وهى فتاة كان قد أغواها فى شبابه ثم هجرها . وما أن تراه حتى تتلبسها حالةٌ من الرعب الحيوانى المجرد تتخذ شكل تبول لا إرادى . وكما هو الشأن فى رواية نجيب محفوظ القصيرة المروعة « **أفراح القبة** » يصحبنا الكاتب إلى جولة بالعالم السفلى ، حيث الأرواح الملعونة المعذبة - مثل پاولو وفرانشسكا - تتقلى على جمر الذنب واللوعة والندم ، دون ما أمل ، إلى أبد الآبدين .

فإذا انتقلنا إلى رواية « **البرج** » وجدنا أنفسنا إزاء عمل يذكرنا من بعض النواحى بمسرحية **إبسن** « **سيد البنائين** » ورواية **أيريس مير دوك** المسماة « **الناقوس** » . إن البطل هنا كاهن كاتدرائية لايسميها **جولدنج** ، ولكنها تبدو أقرب إلى كاتدرائية سالزبرى . والزمن هو القرن الرابع عشر . ويصرّ الكاهن - رغم نصيحة الخبراء - على إقامة برج عال يبلغ ارتفاعه أربعمائة قدماً فوق بناء تشير كل الدلائل إلى أن أسسه أوهن من أن تتحمل هذه الإضافة . إنها أسطورة عن الكبرياء والقصاص ، فنحن لانعرف إن كان الكاهن مدفوعاً برغبة صادقة فى إعلاء كلمة الله وتمجيد اسمه أم بغرور بشرى باطل (الاغلب ان الدافعين مختلطان فيه) . والبرج يمكن أن يكون رمزاً لامور كثيرة : **الصلاة ، الطموح ، الجنس ، الفن ، الكبرياء** . يقول **فرانك كيرمود** : « إن الكاتدرائية كتاب مقدس من حجر ، والبرج هو سفر الرؤيا ، ولكنه أيضاً جسد بشرى ، والبرج هو قضيبه المنتصب » . فالبرج رمز فرويدى واضح : إنه الفالوس . ويتدعم هذا الرمز بمعرفتنا أن فى شباب الكاهن خطايا جنسية ، وأن المال الذى شاد به هذا البرج ورفع منه القواعد مالٌ ملوث .

ولا حاجة بنا للتوقف طويلاً عند رواية **جولدنج** التالية « **الهرم** » فهى ، فيما يرى أغلب النقاد ، عمل ثانوى . إنها ، على حد قول **ستفن ول** ، « دراسة جذابة ومتفهمة لحياة قرية مسترجعة ولكنها تفتقر إلى البعد الأسطورى » الذى يمنح روايات

جـــولدنج زخمها الفكرى والوجدانى وتعدد مستويات المعنى فيها .

ورواية « **ظلمة مرئية** » تستمد عنوانها من الكتاب الثانى من قصيدة **ملتن** « **الفردوس المفقود** » (انظر ترجـمـة **مـحـمد عنانى** للكتب الستة الأولى من هذه القصيدة ، وقد صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب على جزءين : فى ١٩٨٢ و١٩٨٦) . والرواية عن توأمين - تونى وصوفى - تبدوان كالملائكة ولكنهما مريضتان نفسياً . وهناك ماتى الذى شُوه فى طفولته من جراء حريق خلال الحرب الخاطفة (**بليتز كرايج**) التى شنها **هتلر** بقاذفات قنابله على لندن ، ولكنه - بعد معاناة طويلة - يكتشف معنى لحياته فى الكتاب المقدس .

وتبدأ الرواية بمشهد من أقوى المشاهد التى خطها قـلـم **جـــولدنج** : ابتعاث حىٍّ للقصف والحرائق فى شرقىّ لندن ، يخرج منها طفل مشوه . إنها صورة تذكرنا بلوحات المصور الإنجليزى **جريام سذرلاند** ، أو الصور التخطيطية للمثال **هنرى مور** عن مواطنى لندن وقد لاذوا من سورة القصف الجوى بالمخابىء تحت سطح الأرض أو فى ممرات مترو الأنفاق . أو هى تذكرنا بتلك اللقطات الفوتوغرافية لضحايا حرب فيتنام من الأطفال الذين يركضون عراةً على طول طريق وقد أمسكت ألسنة **النابالم** بأبدانهم . لاعجب أن يسمى الناقد **فرانك توى** مقالته عن هذه الرواية « معمودية بالنار » . ومعمودية النار تعبير إنجليزى يراد به نزول الجندى ، فى الحرب الحديثة ، حومة النزال النارى لأول مرة واصطلائه بلهيبه .

ومن النقاد من يرى أنه عندما يخرج ماتى من قلب النيران فى بداية الرواية فإن **جولدنج** يريدنا أن نتذكر قصيدة الشاعر الإليزابيثى **روبرت ساوثول** المسماة « **الوليد المحترق** » . وهذا نص القصيدة :

فيما كنت واقفاً أرتعد فى جليد ليلة شتوية دب إليها المشيب

تولتنى الدهشة من حرارة مباغتة يضوى بها قلبى

وعندما رفعت عيناً خائفة لأرى مم تدنو النار

تبدّى لى طفل جميل يحترق مضيئاً

وقد راح يذرف أنهار الدمع إذ يصطلى بالحرارة البالغة

وكأنما كانت أنهار دمعه بحيث تخمد ألسنة اللهيب

التى تغزوها دموعه .

كان يقول : وا أسفاه ! إنى لأقلى فى حرارة النيران ولما يمضِ على ميلادى غير قليل

وعلى الرغم من ذلك فما من إنسان يدنو ليدفىء قلبه ولا يحس نارى سواى .

إنما الحب هو النار ، والآهات الدخان ، والرماد هو العار وألوان الزراية

إن العدالة لتضع الوقود ، وإن الرحمة لتنفخ فى الفحم

وإن المعدن المصنوع فى هذا الموقد لهو أرواح البشر الدنسة

وهى التى من أجلها ترانى على النار أحيلها إلى
ما فيه خيرها .

وهكذا فلأذوين فى مغسل يغسلهم بدمى .

عند ذاك أختفى عن بصرى وأنساب مبتعداً فى
خفة

وسرعان ما ذكرت أنا كنا فى يوم عيد الميلاد !

واضح أن « **الوليد المحترق** » هنا هو الطفل يسوع . لقد تحولت معموديته بالماء على يدى يوحنا المعمدان فى نهر الأردن ، ونزول الروح القدس عليه على شكل حمامة ، إلى معمودية بالنار من خلال عذاب الصليب . وكذلك الشأن مع ماتى **جولدنج** الذى يخرج - كالعنقاء - من بين ألسنة اللهيب . وفى إحدى رباعيات إليوت الأربع نجد مقابلة بين حمامة الروح القدس النازلة وقاذفة القنابل الألمانية المارقة فى سماء لندن تقذف - من رحمها - النار والدخان .

وتصور « **طقوس المرور** » رحلة بحرية إلى أستراليا فى مطلع القرن التاسع عشر . ويوحى العنوان بكل من طقوس المرور جغرافياً من منطقة إلى منطقة ، وطقوس المرور من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرشد عند بعض القبائل البدائية . **فجولدنج** كاتب تعليمى - بالمعنى الفنى طبعاً - وروايته رحلة نحو النضج وزيادة المعرفة بالذات والآخرين . وإن تالبوت - وهو شاب رضى الطبع ولكنه مغرور بتفوق طبقته وما تتمتع به من امتيازات - يمر بطقوس عبور نحو إدراك مرير لكونه قد راغ من تحمل مسئولياته الإنسانية نحو كولى ، وهو كاهن شاب يضطهده ربان السفينة الطاغية . وكولى يمر بطقوس عبور من نوع آخر عندما يروح - فى غمرة العبث الذى كثيراً ما يسود السفن - يسكر ويغويه جنسياً أحد بحارة السفينة فيموت حرفياً من غمرة الشعور بالخزى . وينمو تالبوت تدريجياً نحو الرجولة والإحساس الصادق بالمسئولية والعدالة . وأغلب الرواية على شكل يوميات يكتبها تالبوت ، فضلاً عن يوميات كولى التى اكتشفها تالبوت بعد موت الشاب عاثر الحظ .

و « النص الغائب » فى رواية **جولدنج** - لم لا أستخدم شناعات تعبير البنيويين من المغاربة **كمحمد بنيس** أو المشارقة **كهدى وصفى** ، مرةً ؟ - هو قصيدة **كولردج** « **الملاح الهرم** » . ويوجه الناقد **وليم بويد** أنظارنا إلى تشابه التجربة المطهرة التى يمر بها أبطال **جولدنج وكولردج** ، وتنتهى بشعور بحب صوفى لكل الكائنات . إن كولى ، قبل أن يمر بمحنته الأخيرة ، ينظر من جانب السفينة :

« حدقت إلى أسفل نحو الماء، الزبد الأزرق والأخضر والأرجوانى والثلجى والمنزلق ! أبصرت بشعور من الأمن جديد العشبة الخضراء الطويلة التى تتأرجح تحت الماء من جوانبنا الخشبية . لاح لى آنذاك - ومازال يلوح كذلك - أنى كنت - ومازلت - ينهشنى حب عظيم لكل الأشياء » .

ويقول ملاح **كولردج** :

وراء ظل السفينة

راقبت ثعابين الماء ...

راقبت أرديتها الثرية الألوان :

من أزرق وأخضر براق وأسود لامع
كانت تتلوى وتسبح ، وفى مسار كل منها
بريق من النار الذهبية .
يا للأشياء الحية السعيدة ! ما من لسان
يمكن أن يصف جمالها :
انبثق من قلبى ينبوع من الحب
وباركتها دون أن أدرى ! ...
فى نفس اللحظة تمكنت من الصلاة
ومن عنقى الذى تحرر
سقط الطائر الأبيض
وغرق كالرصاص فى جوف البحر

(انظر « مختارات من الشعر الرومانتيكى الإنجليزى » ، اختارها وترجمها وعلق عليها د.**عبدالوهاب المسيرى** ، **ومحمد على زيد** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، أكتوبر ١٩٧٩ ، ص ٢٠٢ - ٢٠٣) .

وقد شاء **جولدنج** أن يجعل من « **طقوس المرور** » الحلقة الأولى فى ثلاثية روائية فأتبعها برواية عنوانها « **صلة وثيقة** » (١٩٨٧) . وفيها يقع تالبوت فى حب فتاة تدعى الآنسة ماريون تشاملى . يكتب لها نظماً رديئاً ، وفى النهاية يكتشف رداءته (خيط معرفة الذات مرة أخرى) . إنه ، كما تلاحظ **كرسيدا كونولى** بحق ، كِتابٌ عن الكتابة .

أما بعد ، فهذا **جولدنج** آخر الروائيين الميتافيزيقيين فى عصرنا . يقول الدكتور **رمسيس عوض** (الذى يدرجه مع **أيريس ميردوك** تحت باب « **الرواية الرمزية** ») : « لن تجدنى متحمساً لروائى إنجليزى معاصر مثلما تجدنى متحمساً **لوليم جولدنج** » ، وإن كان - والحق يقال - يسجل بعض تحفظات نقدية عليه . ورغم تقديرى لجولدنج (وإلا ما كنتُ كتبت هذه السطور ابتداءاً) لا أستطيع أن أشارك باحثنا المصرى **حماسه الغامر لا لجولدنج ولا لغيره** من الأدباء الإنجليز بعد الحرب العالمية الثانية باستثناء حالات قليلة تُعد على أصابع اليدين . عندما عاد **الدكتور لويس عوض** من مؤتمر الكتاب باسكتلندا فى أغسطس ١٩٦٢ كتب لائماً : « نحن لا نزال نتحدث عن ت.س.**إليوت** كأنما الإنجليز قد توقفوا عن كتابة الشعر منذ **إليوت** ، ونتحدث عن **برنارد شو** كأنما الإنجليز لم يعودوا يكتبون للمسرح منذ **شو** ، ونتحدث عن د . هـ . **لورانس** كأنما القصة الإنجليزية قد جفت ينابيعها منذ أن انتقل **لورانس إلى رحمة الله** » (**لويس عوض** ، « الاشتراكية والأدب » ، كتاب الهلال ، مايو ١٩٦٨ ، ص ١٥٢) . ويؤسفنى ، رغم محبتى **للويس عوض** ، أن أكون واحداً من هؤلاء الجهلة الذين توقفوا عن متابعة الجديد (رغم أنى - علم الله - قد قرأت فيه شيئاً أو شيئين) . فعندى - حرفاً لا مجازاً - أن « الموروث العظيم » فى أدب القرن العشرين عند الإنجليز قد انتهى ، فعلاً ، برحيل **ييتس وإليوت** من الشعراء ، **ولورنس وجويس** من الروائيين ، **وشو** من كتاب المسرح ، وأن كل ما جاء بعد هؤلاء الخمسة لايرقى إلى أعلى مراتب الأدب .. وعسيرٌ بلوغ هاتيك جداً على حد تعبير **ابن الرومى** .

هوامش :

(١) مازال الفصل الذى كتبه د. **رمسيس عوض** عن **جولدنج** فى كتابه « **دراسات تمهدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة** » (دار المعارف، القاهرة، د. ت .) أوفى وأعمق ما كتب بالعربية عنه، بعد مرور أكثر من ربع قرن.

وأذكر بهذه المناسبة أنى رأيت طبعة مصرية جسيمة، من ٤٨٢ صفحة، لرواية «**سيد الذباب**» صدرت عن مكتبة الانجلو دون تاريخ، ولاذكر لاسم المحرر. وهى تتضمن نص الرواية ونقدات مختارة بأقلام نقاد مختلفين وملخصات لفصولها وتعليقات على مختلف جوانبها من فلسفة والجورية وحبكة وبناء ولغة وصور وشخصيات، فضلا عن أسئلة. وإجاباتها «**النموذجية**» (موجهة للطلاب بطبيعة الحال) وببليوجرافيا . ويغلب على ظنى أن محرر الطبعة هو الدكتور **رمسيس عوض** فقد حرر روايات ومسرحيات مماثلة صدرت عن مكتبة الأنجلو بنفس الصورة . وفى الكتاب - ككل كتبه - جهد كبير وعلم غزير . وقد استفدت منه فى هذه المقالة .

وجدير بالذكر أنه عند حصول **جولدنج** على جائزة **نوبل** نشرت صحفنا ومجلاتنا عدداً من المقالات عنه ، اغلبها ذو طابع صحفى زائل . والعمل الوحيد الباقى منه هو ترّجمة **محمود قاسم** ، مع مقدمة ، لرواية « **سيد الذباب** » (تحت عنوان « **ألهة الذباب** ») فى سلسلة روايات الهلال ، مارس ١٩٨٤ .

وقد أتانى أن الدكتور **شكرى عياد** نشر منذ سنوات سلسلة من المقالات عن روايات **جولدنج** فى صحيفة سعودية ، ولكنها لم تقع لى . ورغم اختلافى مع **شكرى عياد** فى توجهه الدينى المتنامى خلال عشرين السنوات الماضين أو نحو ذلك - وهو اختلاف يزداد حدة يوماً بعد يوم - فإنى واثق من جدارة مقالاته تلك بالقراءة والدرس والنقاش إذ هى صادرة ، ككل ما يكتب ، عن ناقد غزير العلم ، حى الضمير ، بليغ القلم ، ثاقب الفكر ، مرهف الحساسية ، مصقول الذوق مدرّبه .

(٢) عن **جولدنج** ومصر انظر مقالة « قصص **وليم جولدنج** عن النيل : التاريخ والقصص الشعبى فى « **الرب العقرب** » و« **يوميات مصرية** » بقلم **مالكولم هيوارد** ، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة إنديانا بولاية **بنسلفانيا** الأمريكية ، فى كتاب « **صور مصر فى أدب القرن العشرين** » (بالإنجليزية) تحرير د. **هدى جندى** ، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة ، ١٩٩١ .

(٣) انظر **هـ . ج . ويلز** : « **موجز تاريخ العالم** » ، ترجمة **عبدالعزيز توفيق جاويد** ، سلسلة الألف كتاب ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٨ ، ص ٣٨ . وقد ترجم **جاويد أيضاً** ، في أربعة مجلدات ، كتاب **ولز** « **معالم تاريخ الإنسانية** » (لجنة التاليف والترجمة والنشر) . **وجاويد** - الذى كان وكيلاً لمدرسة مصر الجديدة الثانوية حين كنت طالباً بها منذ أكثر من ثلاثين سنة - واحد من فطاحل المترجمين الذين أوشكوا على الانقراض ، ومن قامة **محمد بدران** ، **وإبراهيم زكى خورشيد** ، **وفؤاد اندراوس** . ذهب الذين يُعاش فى أكنافهم وبقيت فى خلفٍ كجلد الأجرب .

المراجع :

ـ **مرجريت درابل** (محررة) **رفيق أكسفورد إلى الأدب الإنجليزى** ، الطبعة الجديدة ، مطبعة جامعة اكسفورد ١٩٨٧ .
ـ **كرستوفر چيلي** (محرراً) **رفيق لونجمان إلى الأدب الإنجليزى** ، لونجمان ١٩٧٢ .
ـ **مارتن سيمور - سميث** (محرراً) **مرشد إلى الأدب العالمى الحديث** ، ماكميلان ١٩٨٦ .
ـ **ج . ثورنلى** ، **مجمل الأدب الإنجليزى** ، لونجمان ١٩٦٨ .
ـ **روبرت بارنارد** ، **موجز تاريخ الأدب الإنجليزى** ، بازيل بلاكويل ١٩٨٧ .
ـ **و . و . روبسون** ، **الأدب الإنجليزى الحديث** ، مطبعة جامعر أكسفورد ١٩٧١ .
ـ **أيڤور إيفانز** ، **موجز تاريخ الأدب الإنجليزى** ، كتب بنجوين ١٩٧٦ .
ـ **هـ . كومز** ، **الأدب الإنجليزى مبسطاً** ، **و . هـ . آلن** ، لندن ١٩٧٧ .
ـ **كولدمان لاڤ** ، **التفكير النقدى** : مرشد **إلى تفسير النصوص الأدبية** ، ماكميلان ١٩٨٩ .
ـ **ديفد دتشز** ، **تاريخ نقدى للأدب الإنجليزى** ، الجزء الرابع : من **الرومانتيكيين إلى يومنا هذا** ، **سكر ووربرج** ، لندن ١٩٨٩ .
ـ **أنطونى بيرچس** ، الرواية الآن ، فيبر وفيبر ، لندن ١٩٧١ .
ـ **پول وست** ، **الرواية الحديثة** ، الجزء الأول ، مكتبة الجامعة للناشر **هتشنسون** ، لندن (١٩٦٧) (ثمة ترجمة عربية لهذا الكتاب تحت عنوان « **الرواية الحديثة : الإنكليزية والفرنسية** » الجزء الأول ، ترجمة **عبدالواحد محمد** ، دار الرشيد للنشر ١٩٨١ . والترجمة - كأغلب ما يجيئنا من العراق ، إنشاءً ونقلاً على السواء - رديئة ركيكة مؤذية) .
ـ **مالكولم براد برى** ، « **الرواية** » فى كتاب « **عقل القرن العشرين** : **التاريخ والأفكار والأدب فى بريطانيا** » ، الجزء الثالث ١٩٤٥ - ١٩٦٥ ، تحرير **ب . كوكس** / ١٠١ . **دايسون** ، مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٧٢ .
ـ **ولتر آلن** ، **الموروث والحلم** : مسح نقدى للقصة البريطانية والأمريكية منذ العشرينات حتى يومنا هذا ، كتب **بنجوين** ١٩٦٥ .
ـ **ستڤن ول** ، « **أوجه الرواية ١٩٣٠ - ١٩٦٠** » فى كتاب « **القرن العشرون** » تحرير **برنارد برجونزى** ، كتب سفير ، لندن ١٩٧٠ .
ـ **جون هولواى** ، « **المشهد الأدبى** » فى كتاب « **الحاضر** » تحرير بوريس فورد ، كتب **بنجوين** ١٩٨٤ .
ـ **جلبرت فلپس** ، « **الرواية الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية** » فى المرجع السابق .
ـ **ر . ج . ريس** ، الأدب الإنجليزى : مدخل للقراء الأجانب ، ماكميلان ، لندن ١٩٨٤ .
ـ **رتشارد چيل** ، **التمكن من الأدب الإنجليزى** ، **ماكميلان** ، **هامبشير** ولندن ١٩٨٦ .
ـ **فرانك كيرمود** ، « **وليم جولدنج** » فى كتاب « **مقالات حديثة** » ، كتب فونتانا ، كولنز ١٩٧٠ .
ـ **وليم بويد** ، « **ملاح وقطرس** : **روايات وليم جولدنج** » ، مجلة « **لندن مجازين** » فبراير ومارس ١٩٨١ .
ـ **كنيث ركسرورث** ، « **وليم جولدنج** » ، مجلة « ذى أتلانتك » مايو ١٩٦٥ .
ـ **فرانك توى** ، « **معمودية بالنار** » ، « ملحق التايمز الأدبى » ٢٣ نوفمبر ١٩٧٩ .
ـ **كرسيدا كونولى** ، « **أدبى أكثر من اللازم بمقدار النصف** » ، مجلة « **لترارى رفيو** » يوليو ١٩٨٧ .

فـــؤاد طـمّان *

العودة من مملكة الماء

بين حينٍ وحينْ ..

طائر النارِ يحملنى للشواطئ..

أتركُ خلفى المماليك فوق الجيادِ..

المجانيقَ حول بيوتِ الذين يقولون لا،

ثم يلقون للنيلِ أطفالَهم فى السِّلالِ فقد يُنقذونْ ..

ليس هذا أوانُ الشهادةِ ..

أمضى .. وأترك خلفِىَ قَرع الطبولِ،

اللصوصَ الجنودَ، الجباةَ القُساةَ القلوبِ ..

القلوبَ التى تتلظَّى بهذا الأتونْ..

أَدْخُلُ البحرَ، مُتَّشِحاً باللهيبِ، وأعبرُ مملكةَ الماءِ،
تحتاطُ بى الكائناتُ التى تتحدى الفناءَ،
وتخرجُ للموت فى المدِّ،
إصرارُها فى الفؤادِ وأدمعُها فى العيونْ..
أَصْحَبُ الكائناتِ الجميلةَ.. حوريَّة البحرِ،
تلك التى لا تخاف .. لأجل عيون الصباح .. المنونْ ..
فَرَسَ الماءِ .. والسَّمَكَ المتراقصَ فى رحلةِ الألفِ لونٍ..
وذاك الحشيشَ الذى يتمايلُ،
عرشاً لآتٍ من المنتهى لن يكونْ..
نجمةَ البحرِ، حمراءَ .. زرقاءَ ..
تلك الطحالبَ، خضراءَ .. أو برتقاليةً.. والشقائقَ .. والوَدَعَ الأرجوانىَّ..
والصَّدَفَ المنطوى حول تلك اللآلىءِ .. أو حول سرِّ الحياةِ الدفينْ ..
أَتْبَعُ الوَهَجَ المتطايرَ ..
أُبْعَثُ فى شُعَبِ الصخرةِ الأزليّةِ،
أخرجُ من شرفةِ البحرِ مستعصماً بالظنونْ ..

قالت الزهرة الأبديةُ : هذا هو البحر مُلكى ومُلْكُكَ،
والموج يشدو لنا وحدنا،
والشواطئُ لما تزل فى بكارتها الأزليةِ،

غارقةً فى السكونْ ..

قلتُ يا زهرة الماءِ فلتنعمى بالهدوءِ الجميلِ ..

(وأدهشنى أننى أسمع الرعد وحدى!

وأشعل نار العذاباتِ،

أن الذى قد يصالحُ قد لا يخونُ المواثيقَ،

لكنه قادرٌ أن يخونْ!!)

قالت الزهرة الأبديةُ وهى تنام على صفحةِ البحرِ:

هذى هى الشمسُ تأتى من الغيبِ ..

تفْرش فوق الرمالِ غلالتها الذهبِّية ..

تجثو على حافة الشاطئ المترامى وراءَ القرونْ ..

والصبيات يخرجن من صدف البحرِ،

يرسمن قلبين فوق الصخور ..

(لقد كُنَّ يشربن نخب النوارسِ

قبل هبوب الرياحِ الوشيكِ .. ويرجفن ذعرا ..

ويسمعن ذاك الأنينْ ..

كان صوتُ المماليك يصفع أسماعهنَّ

ولكن زهرة أبريلَ تضحكُ ..

فهى تراهُنَّ يرقصن للشمسِ)

تهتفُ : هذى هى الشمسُ تسبحُ فى الماءِ ..

تغفو بأحضان تلك الغصونْ ..

ثم تصعد شيئاً فشيئاً، فتمسحُ بالضوء وجهَ السماءِ،

تصيرُ الرمالُ زهوراً من النورِ.. ننسى الغروبَ الظنونَ،

وننسى الغروبَ اليقينْ !!

قلتُ يا زهرةَ الوعد : كيف لمثلىَ أن يتناسى الغروبَ

الذى يُنشِبُ الآن مِخْلَبَهُ فى الضلوع ..

وسيدتى فى «تكايا» المماليك تدفع جزيتها ..

تسألُ الريحَ (واجمةً) :

أتكونُ ـ مع الريح ـ أولا تكونْ !!

افتحى لى النوافذَ، فهى تطل على البحرِ ..

والبحرُ نافذتى

(أتأمل منها يدَ اللهِ وهى تمرُّ،

وذكرى السنين البعيدةِ، والزمن المتحوِّلَ ..

أرقب منها ممرَّ النجاةِ الأخيرِ،

تقولُ : «هو البحرُ، متّعتنا فى أوانِ الحنينْ ..

إن زُرقتَهُ تبعث الروح فىَّ ..

وهذا الهواءُ الشمالىُّ، تبعث فىّ برودتُهُ لَذَّةً

دفنتها بجوف الرمالِ رياحُ السنينْ ..»

قلت لكننا نتركُ البحرَ ـ مؤتزرَيْن بثوبِ القتالِ ـ غداً..

ونيمّمُ شَطْرَ مدينتنا من جديدٍ ..

فقومى وصلى بمملكة الماءِ تلك الصلاةَ الأخيرةَ،

قبل رحيل السفينْ ..

ودِّعى الماء .. واستودعى الرملَ أغنيةَ البعثِ،

حُلْمَ الصباح المُوَلِّىَ .. سِفْرَ العُهُودِ البعيدةِ

هذا الأمانَ الدفئَ ..

اغرزى فى وشاحِكِ تعويذةً ..

خبّئى فى فؤادك أمنيّة

وأغاريدَ من زمنِ العُنْفوانِ الضنينْ ..

أمسكتْ بى وقالت : لنبقَ!

هنا يولد العشق والشعرُ ..

تُبْعَثُ «إيزيسُ» من زبدِ البحرِ ..

نرسم بالأغنيات خرائط أحلامنا(المستحيلةِ)

تهمى اللحونْ ..

لا سواءَ ..

فأين دخان المدينة من صحو مملكة الماءِ ..

من زرقة الأفْقِ .. من شرفة الحلمِ ..

من غابة الوَجْدِ .. من جنة النخل والجزورينْ ..

فى غد ينتهى مِهرجانُ الصباحِ الجميلِ،
ونبحر نحو الفنار الحزينْ ..
ثم نعبر «بابَ زُوَيْلَةَ» تحت حراب المماليكِ ..
نرجع للطرق الضاريات ..ونرجع للصحف الخائناتِ ..
وظلمة ليل المدينة، حيث الفؤادُ الكسيرُ ..
وحيث الكنارُ السجينْ ..
سنعود نخوضُ زِحامَ المدينة ..
تفجأنا الراقصات بأوسمةِ النيل !!
والأمهات اللواتى فقدن بمجراهُ أطَفالهنَّ
يَلُحْنَ بثوب الحداد الممزقِ ..
والأغوات الذين يجيدون نظمَ المديحِ ..
ولا يقرءون الخرائطَ فى الريح ..
لكنهم يعرفون متى ينحنونْ !!
سنعودُ نخوضُ زِحامَ المدينةِ ..
تدفَعُنا العرباتُ .. الخيولُ .. البنادقُ ..
نحو الجسورِ التى تصلُ الأمسَ باليومِ،
واليومَ بالغدِ،
والغدَ بالموتِ،
تلك الجسورِ التى شيدوها،
لتمتدَّ بين الظلامِ وبين الجنونْ !

فى الظل والشمس



بدا له أن وقتاً طويلاً قد مضى ، وهو جالس على مقعده فى حجرة الاستراحة ، ينتظر أن تسمح له السكرتيرة السمينة بالدخول إلى الحجرة المجاورة ، والمثول أمام الرجل الذى سيوافق على التحاقه بالعمل فى المؤسسة .

كان بوسعه أن يلمح اللافتة الزجاجية الضخمة ، والمعلقة على البناية المواجهة ، وقد التزم مقعده يلملم الحروف السوداء المائلة : «الشركة العالمية للتجارة» . وحين حدق فى شبح امرأة تطل من الشرفة قدامه ، اصطدمت عيناه بلافتة برتقالية تتوسط الواجهة ، ومكتوبة بحروف لاتينية بلون البرتقال . كانت كلمة «إيليت» بحروف كبيرة ، وثمة كلمات أخرى بحروف أصغر لم يستطع أن يميزها ، أسفل شبح المرأة المطلة . تنهد قائلاً : سوف يحل الليل سريعاً ، ويشتد البرد . إنهم حتى لم يقدموا لى شاياً على الرغم من أننى جئت .. منذ متى جئت ؟

هل كان الفجر قد لاح ، وهو يعبر شارعه المطل على المقابر ، مستقبلاً المدينة النائمة ، وعن يساره تربض القلعة العتيقة ، كأنها معلقة فى أعلى الجبل ؟

وحين وصل إلى مدخل البناية ، وتأكد من الرقم المدّون على الحائط بالعربية والإنجليزية ، استقل المصعد .

ناول السكرتيرة التى هاله حجمها الضخم ، وابتسامتها ، وهى تخلع نظارتها البيضاء ، وتغمز له بعيونها السوداء ، ناولها بطاقة التوصية ، فلامستْ يده ، واقتربت منه حتى أحس برائحة فمها القابضة، فيما كانت تهمس له :

« اتفضل استريح .. هناك .. » .

وأشارت له بيدها الخالية ، بينما قبضت على يده وبطاقة التوصية معاً باليد الثانية . واحتار هو أمام عينيها اللتين كانتا تنطقان بغواية مفضوحة . غير أنها كانت سمينة ، إلى حد بدا معه بالغ الضآلة ، قدام جرمها المنحنى . تركها تقترب منه حتى التصقت به . وتسارعت أنفاسها ، وهى تضغط على جسمه لاهثة ، وبات عليه أن يتهيأ لخطر الإلقاء به على الأرض . عندئذ ، خففتْ هى من ضغطها ، فتنفس الصعداء ، وكاد يركض دالفاً إلى حيث أشارت .

كان ثمة مكتبان متواجهان ، ومقاعد جلدية عديدة متناثرة ، أمام النافذة الزجاجية المغلقة . وعاد يتذكر أن المرأة تركته منذ حلَّ فى الصباح ، وها هو يطفىء آخر سيجارة فى علبته .

كان قد صمد طوال النهار . سمع أصوات رجال يزعقون ويسبون السكرتيرة بشتائم قبيحة ، وهى ترد عليهم بسباب أقذع ، بل إنها شخرت لهم ، ثم سمع أصوات ارتطامات مفاجئة راحت تجعله ينتفض واقفاً ، حتى تعوّد عليها . وتتالت أصوات أطفال ، ونسوة ، وطرقات على الباب الخارجى ، ولكنه صمد ولم يغادر مقعده ، منتظراً أن توافق السكرتيرة ، فى نهاية الأمر ، على لقائه بالرجل فى الداخل . وباغته صوت مبحوح آسر لامرأة تناديه باسمه الثلاثى مرتين متتاليتين ، تكاد تتألم ، وهى تنطق باسمه ، واسم أبيه ، وقبل أن تصل إلى اسم جده تشهق كأنها موشكة على البكاء من فرط غلمتها .. لكنه لم يتحرك . ثم سمع صوت طفلة أخرى تناديه باسمه المجرد .. غير أنه صمد .

كان مستعداً لخوض كل المعارك شريطة أن يقابل الرجل فى نهاية الأمر ، ويلحقه بعمل يحرره من البقاء لأيام فى بيته المطل على مقابر المدينة ؛ حيث الضجر ورائحة الموتى يخيمان فى الظل والشمس .

ثم مرّ وقت طويل راح يرقبه جالساً فى حجرة الاستراحة ، حيث أشارت له السكرتيرة منذ زمن بدا له طويلاً ، فقد انقطع صوتها ، وانقطعت كل الأصوات ، واستحوذ عليه صوت الصمت .

للحظة خيل له أن باستطاعته الاندفاع إلى الخارج ، وإعطاء ظهره للسكرتيرة ، ثم ينقض على أكرة الباب جســوراً لا يهاب الأخطار ، مقدماً نفسه إلى المدير أو الرئيس أو أرفع شخصية فى المؤسسة ، واثقاً للمرة الأولى من الشهادات والخبرات التى حصل عليها على مدى عمره الذى ولىّ .

وفاجأه حلول الليل ، وشاهد ارتعاشات أضواء النيون البيضاء الناعمة والحمراء أيضاً ، وهى تحاول ضبط تتابعها لتشكل كلمة «إيليت» ومضت الأضواء الصافية المحيطة بلافتة الشركة العالمية للتجارة .

تملكته رغبته الحارقة فى التدخين ، وقام من مقعده ، لكنه سرعان ما عاد للجلوس ومدد ساقيه أمامه ، وتذكر أن الانفجارات فى أنحاء المدينة قد تزايدت فى الآونة الأخيرة . يكاد يحصيها ، وهو مستلق فى فراشه أسفل النافذة المطلة على غابة المآذن ، قبل أن يغادره إلى لقائه المرتقب .. وعلى الرغم من كل ذلك ، فها هو صامد لم يستمع لمن حاولتا إغواءه .

واضطر للاستسلام لجلسته . كان يبغى النهوض والانطلاق للمثول بين يدى المدير ، وراح يقلّب الأمر على وجوهه : هل يقتحم الحجرة المغلقة دون استئذان ؟ وإذا كانت السكرتيرة تقعى على مكتبه هل تمنعه ؟ .إن باستطاعتها أن تكبله بمجرد النظر ، فهل يحرص على تجنب عينيها ، سواء أكانت ترتدى نظارتها ، أو خلعتها بتلك الحركة ، التى تتصور أنها بالغة الرشاقة ؟

قال لنفسه أخيراً : على أى حال ، لقد صمدتُ حتى الآن ، ولم أغادر موقعى ، ولم يغلبنى النوم والرغبة فى التدخين والخوف والجنون .



أميرة حلمى مطر

مايقال ومالايقال في مؤتمر للفسلفة

يقول الفيلسوف الإنجليزى الكبير برترندرسل فى بداية كتابه مقدمة فى فلسفة الرياضيات :

« إن هناك فرقا بين علوم الرياضيات وبين فلسفة الرياضيات ، فعلوم الرياضيات تبدأ بالبسيط وتسير قدما إلى المركب وهى تبدأ بما هو أوضح فى العقل ، وما هو أوضح فى العقل هو ما يأتى دائما فى نقطة وسطى من مجال الرؤية ؛ لأن أسهل ما نراه هو مالايكون قريبا جدا من العين ولا بعيدا جدا عنها ، أسهل الأشياء على الإدراك هو ما لا يكون شديد التركيب ولا شديد البساطة ، وكما نكون بحاجة لنوعين من الأدوات لتقوية قوانا البصرية ، الميكروسكوب تارة لما هو شديد الصغر والتليسكوب تارة أخرى لما هو فى أقصى مسافات البعد كذلك نحن بحاجة أيضا لنوعين من الأدوات لتقوية قوانا المنطقية : أداة ننتقل بها من البسيط إلى المركب وتسير بنا قدما إلى الأمام فى علوم الرياضيات وأداة أخرى ترجعنا إلى وراء ما كنا نعده بسيطا لكى نكتشف ما وراءه من أسس منطقية أشد وضوحا وأكثر بساطة .

وهكذا إذا تتبعنا نقطة البدء فى علوم الرياضيات فلاشك أننا سوف نجدها فى سلسلة الأعداد الطبيعية التى تبدأ بالصفر فالواحد فالاثنين فالثلاثة .. إلخ وقد انقضى وقت طويل على البشرية لكى تعرف خانة الصفر؛ إذ لم يعرفها الإغريق ولا الرومان ولكن عرفتها حضارة العرب بعد اكتشافها لنظام الحساب العشرى ، وفيها يكتسب الواحد فئة العشرة لوجود صفر على يمينه أو يكتسب فئة المائة لوجود صفرين وهكذا تسير سلسلة الأعداد فى النظام العشرى .

ومن سلسلة الأعداد الطبيعية يسير علم الحساب قدما فيتعامل مع الكسور ومع عمليات الجمع والطرح والقسمة والضرب وظلت فكرة المتصل واللانهائى تشغل

علماء الرياضيات عصورا طويلة ولم يوجد حل لها فى علم الرياضيات القديم إلى أن جاء المنطق الرمزى فى العصر الحديث بحل لهذه المشكلة (١) .

وإذا كان معنى العدد والواحد والصفر من الأمور المألوفة عند عامة الناس إلا أن فلاسفة الرياضة فى العصر الحديث قد تبينوا عند محاولاتهم تعريف هذه التصورات أنها ليست بالبساطة المتصورة لأنه يمكن بالتحليل ردها إلى ماهو أبسط منها من الأفكار المنطقية.

وقد ظهر لفلاسفة الرياضيات أنه يمكن الرجوع بعلم الحساب إلى ما يسبقه من تصورات فى علم المنطق وتوصل فيلسوف الرياضيات بيانو Peano إلى ثلاث أفكار منطقية بسيطة رد إليها سلسلة الأعداد الطبيعية .

ومن هذه الأفكار المنطقية السابقة على علم الحساب فكرة الصفر (0) وفكرة العدد Number وفكرة التالى successor فى سلسلة الأعداد وانتهى إلى بعض التعريفات أو القضايا الأولية منها :

- أن الصفر ليس تاليا على أى عدد .
- أن العدد فئة Class.
- أن التالى لأى عدد هو عدد .
- لا يشترك عددان مختلفان فى تالٍ واحد .

وقد انتهى إلى أن مثل هذه المبادئ المنطقية سابقة على علم الحساب أبسط علوم الرياضيات .

ويتضح مماسبق أن ما يبدو بسيطا فى علم الحساب يمكن رده إلى ماهو أبسط من مبادئ المنطق التى تكون سابقة ومكونة للأساس الفكرى الذى تقوم عليه علوم الرياضيات .

وليس كل عالم فى الرياضيات فيلسوفا وإن كان منشأ فلسفة الرياضة عند من كانوا على دراية بها وكذلك فى كل مجال تتدخل فيه الفلسفة يمكن أن يكون هناك علم ، ولكن هناك فلسفة لهذا العلم لا يقوم بها العالم بوصفه عالما بل يقوم بها من سار على نهج الفلسفة ويمكن بالمثل أن نتحدث عن الفن ولكن فلسفة الفن شئ آخر أو نتحدث عن الدين ولكن فلسفة الدين شئ آخر .

لأن الفلسفة انعكاس فكرى لما يشغل الناس وتحليل لما يكون وراء تصوراتهم من مبادئ منطقية . وكثيرا ما ينشغل الفلاسفة بما لا يظنه الناس مدعاة للتأمل والتفكير . ذلك أن ما يبدو لعامة الناس عاديا بسيطا قد يتحول إلى مشكلة تؤرق الفيلسوف فتراه إذا ما سئل عما يظنه الناس واضحا فى الأذهان حار وارتبك كما يقول **أفلاطون** فى إحدى محاوراته ، أو كما يقول قدماء فلاسفة اليونان : الدهشة هى أم الفلسفة !

بهذه الرؤية .. كان القديس **أو غسطين** فيلسوفا ؛ إذ عندما سئل ما الزمان قال : إذا لم أسأل فإنى أعرف، فإن سئلت عنه لا أعرف !!

(1) B. Russell, Introduction to Mathematical Philoso phy. pp2-7.

وقد عقدت أخيراً ندوة للفلسفة وكان من بين موضوعاتها حديث عن علم جمال إسلامى ، ولاشك فى أن الحديث كان شيقا للحاضرين ، ولكن أغلب الظن أن المتحدثين تحدثوا عن الفن الإسلامى وخصائصه وسماته وهو حديث أدخل إلى تاريخ الفنون وليس فلسفة ، إذ مما لاشك فيه أن الفن ظاهرة لا يخلو منها مجتمع من المجتمعات ولاحضارة من الحضارات فهناك فنون للبدائيين وفنون أوروبية كما أن هناك فنوناً هندية وصينية. وللفنون الإسلامية مؤرخون ونقاد شأن كل من الفنون الأخرى يتخصصون فى البحث عن سماتها وخصائصها ومقارنتها بالفنون الأخرى غير أن فلسفة الجمال لاتحدد بفن معين فليس هناك علم جمال بدائى وعلم جمال صينى وآخر أوروبى أو إسلامى ، علم الجمال أو فلسفة الفن يتعمق المفاهيم العامة والأسس الفكرية الكامنة وراء الفن أيا كان عصره أو بيئته وهذه المفاهيم هى أكثر الأفكار تجريداً وعمومية ؛ إنه يناقش طبيعة الفن أيا كان نوعه أو مصدره وغايته والقيم الجمالية وحقيقة الإبداع ، إنه يعنى بالمبادئ العامة التى يسلم بها المؤرخ والناقد ولا تدخل فى تخصصه .

وعلم الجمال لا يفرض القواعد والمبادئ ليلتزم بها المبدع والناقد وإنما هو يستنبط هذه المبادئ من أحكام الناس والنقاد ويناقشها ليرى مدى اتساق هذه المبادئ مع فكرهم وأحكامهم ؛ ذلك لأن فلسفة الفن كفلسفة العلم تكمن فى مستوى آخر غير مستوى ممارسة الفن أو ممارسة العلم ، إنها أقرب ما تكون لأحكام محكمة النقض لاتنظر فى الموضوع بل تنظر فى مدى صحة تطبيق القوانين .

أما النقد الفنى فشأنه شأن محكمة الموضوع ينظر فى وجوده وملابساته ويطبق عليه الأحكام . أما عن صحة التطبيق وقانونية هذه الأحكام ؛ فهو من شأن الفلسفة أى من شأن محكمة أعلى كما يقول القانونيون .

وقواعد النقد الفنى لا تفرض على الفنان لكى يلتزم بها عند إبداعه الفنى ولكنها تستمد من النظر فى الإبداع الفنى شأنها شأن قواعد اللغة ليس من الضرورى أن يتعلم الإنسان كى يتكلم بل هو يتكلم أولا ثم يأتى علماء النحو فيضعون القواعد من دراستهم للغة ثم يأتى فلاسفة اللغة فلايقفون عند قواعد لغة معينة بل يستمدون أفكارهم من تحليلهم لهذه القواعد لكى يردوها إلى مبادئ تجمعها ومفاهيم أكثر عمومية وتجريدا لأن فلسفة اللغة تتعمق ما وراء قواعد لغة معينة من مبادئ عامة وتتناول ما يفسر اللغات كلها وقد تتناول علاقة اللغة بالفكر عموما أو علاقتها بالسلوك الإنسانى أو اتصالها بعلم الإشارات فقضاياها أكثر عمومية من قضايا عالم النحو المتخصص فى قواعد لغة معينة .

وكذلك نقول إن صلة علم الجمال بالنقد الفنى وتاريخ الفن صلة العام بالخاص علم الجمال لا يتناول خصائص محددة لفن معين بقدر ما يتناول المفاهيم العامة التى تنطبق على كل الفنون . علم الجمال لا يقف عند حد البحث فى تصنيف الأعمال الفنية وتحديد خصائصها أو تحقيق نسبتها لمبدعيها أو العوامل المؤثرة فى سماتها لأن ذلك أقرب إلى تخصص المؤرخ الفنى ، وكذلك لاتقف عند حد الحكم بالقيمة الفنية على أعمال محددة لأن ذلك أقرب إلى تخصص الناقد الفنى المتخصص فى الفن الأدبى أو الفن التشكيلى .

إن علم الجمال أو فلسفة الفن أو الاستطيقا كما يمكن أن يقال تتجاوز البحث فى المشكلات الجزئية إلى البحث فى المشكلات العامة لتصل إلى البحث فيما هو أكثر كلية وتجريدا ؛ وتتناول الجوهر المشترك للفنون جميعا والنظر فى معنى الجمال عموما فهى نقد للنقد أو تفكير فى علوم النقد وتاريخ الفنون .

فإذا جاز أن نتحدث عن فنون بدائية أو هندية أو صينية فلا يجوز أن نتحدث عن علم جمال بدائى أو إسلامى أو أوروبى ذلك لأن قضايا علم الجمال قضايا تسرى على جميع أنواع الفن ولا تتناول فنا من الفنون تختص به دون غيره بل تنصرف عنايتها إلى الجوهر المشترك لأى فن كان فى أى مكان وأى زمان .

وكذلك كانت الفلسفة منذ بدأت تتصف قضاياها بالعمومية والتجريد وكذلك كانت الفلسفة مع **أرسطو** ، إذ لم يكن **أرسطو** يعنى بالبحث فى شخصية **سقراط** أو **كالياس** أو غيرهما من الناس بل كان يعينه الوجود نفسه الذى يشمل سقراط وآلاف البشر .

ومازالت الفلسفة كذلك هى فى جوهرها وحقيقتها بحث فى أعم المفاهيم ، فإن جاز للفيلسوف أن يتحدث عن الدين فهو لايقف عند حدود البحث فى عقيدة معينة بل يتجاوزها إلى البحث فى المفهوم الذى يسرى على أى عقيدة دينية فالدين فى جوهره عقيدة وإيمان وشريعة يعتنقه أقوام مختلفون ، ويكون لكل قوم علماؤهم المتخصصون فى تفسير عقائدهم ، فللإسلام مثلا علماء تفسير وأصول دين وأصول فقه ، وللمسيحية كذلك مختصون فى اللاهوت ، وكثيرا مايتضح أن وراء العقائد الدينية المختلفة مبادئ أولية ومفاهيم مشتركة قد لا يقف عندها علماء الأديان وإنما مجالها هو فلسفة الأديان .

وكثيرا ما تنتهى فلسفة الأديان إلى الكشف عما فى أحكام علماء الدين والمفسرين من اختلافات مصدرها تسليمهم بمبادئ وأوليات فكرية متباينة يترتب عليها فى النهاية اختلاف مذاهبهم فى التفسير وتباين أحكامهم وذلك لاختلاف الفلسفة التى يسلمون بها شأنهم فى ذلك شأن نقاد الفنون كثيرا ما يختلفون عند تفسيرهم وتقييمهم لأعمال فنية معينة ، ويكون مرجع اختلافهم هو اختلاف مسلماتهم الأولية وعدم وضوح المفاهيم العامة التى تمثل الفلسفة التى يصدرون عنها .

وقد تكون هذه المسلمات والمبادئ الأولية التى يصدرون عنها واحدة ولكن الوعى بها غير واحد لدى كل فريق مما يترتب عليه اختلاف الأحكام عند التفسير .

غير أن الفلسفة عندما تلقى الأضواء على المبادئ الأولية والمفاهيم العامة الكامنة بلا وعى وراء أحكام علماء الفن أو الدين تكشف عن أن مصدر الاختلاف فى أحكامهم هو عدم اتساق المبادئ والمقدمات مع النتائج ، وبذلك تكون مصدر الضوء الذى يكشف عما فى الفكر من تناقض أو عدم اتساق .

فمهمتها فى النهاية إلقاء الضوء على ماهو كامن مستتر وراء الظواهر المختلفة والأحكام العلمية المتباينة ، وهى مهمة ليست فى متناول كل من يقف عند حدود الظاهرة المباشرة بل من يتأمل ما وراءها .

صلاح اللقانى



تــاسـوعـات

(١)

كان النورُ طافياً فوق نُونِه .

(٢)

فى الشَّواشى الخافقة ازدوج النورُ، فكان الهواءُ

المضئ وكانت الرطوبةُ

ثم كانت السماءُ :

صحراءُ الزرقةِ التى يكسرها غناءٌ فضىٌّ إلى جُرْحين .

سيفٌ لامعٌ من ذكريات الكلمات القديمة .

المرأةُ المنحنيةُ ذاتُ الثدىِ المكشوفِ، والعانةِ الذهبية .

الهواءُ المضئُ يلمسُ بيديه المرفوعتين ظاهرَ البطن فى معراجه اليومىْ .

(٣)

ثم كانت الأرضُ : كتفُ النورِ ، وظَهْرُهُ الملئُ بالصُّوَى والأدْماثِ .
بُرْجُ الحاسَّةِ ورافعةُ العناصر الثقيلةِ إلى ميزان القلبِ .
عضلة الوردة، وكبريت الماء

... كـــان الهـــواءُ المضئُ يأتيـــهـــا وهى مـــســـتلقـــيـــة
فى رَمَضـــهـــا ومـــضـــضـــهـــا ، فـــيـــفَرِّقُ بين ريحـــانتـــيـــهـــا ،
ثـم ينفـخ فـــــيـــــهـــــا نَفَســـــاً ، تـضـطرب لـه اضـطرابـاً ،
تـظـهــــــر لـه نـارٌ فـى المشــــــرق ونـارٌ فـى المـغــــــربِ ،
وبـين الـنـاريـن نـاران ، فـــــتـكـتـــــمـل الـنـيـــــرانُ الأربـعُ ،
ثم ينصـــرف عنهـــا وليس فـــيـــهـــا إلا نســـيسٌ يخـــبـــو .

[نار -١-]

أيقظ ساقَىْ الطبيعةِ النائمتين، ودعاها
إلى الرقص، فقامت بهشيمها وجميمها ، وانطرحتْ أمامهُ مثلَ طيلسانٍ مَزَّقَهُ
قرنا ثورٍ إلهىّ .
.. وأحْضَرَ حديداً، فَسَوَّاهُ فأساً وذَهَبَ إلى قرد أحمقَ، فأقامهُ على قائمتيه
الخلفيتين، وعلَّمهُ كيف يَحْفُرُ أرضاً، وكيف ينبتُ زرعاً ، .. وأَوْلَمَ وليمةً، دعا
إليها خلائقَ الأرض ، فحضر من كل أمة زوجانِ

ثم أخرج لهم دابةً تحدثهم من تسعٍ وتسعين رأساً عن تسعةٍ وتسعين علْماً
بينما الرأس المائةُ تُطلُّ بلا عينين ولا شفتين .

[نار -٢-]

قالت : أنا خفيفةٌ يا أمى وكان الماءُ الشرقىُّ يرقد بين فخذيها .
صعد الجبلُ إلى حزنهاحيث الوجهُ البحرىُّ يشتلُ نَعْناعَهُ
والصعيدُ يُرَطِّبُ جبهتَهُ .

قالت : قلبى حارٌّ كأنما وضعوه فى قِدْر يَغْلى .
.. وكان النيلُ يتحدَّرُ وسط الجنادلِ
حاملاً الزمانَ على ظهرهِ حَجَراً مريجاً

ـ اتركى الآن عوسجةَ القلبِ
سوف أجيئك حاملا الثوم والبصلَ الأخضرَ، حيث تُصَلْصِلُ أعضائى حو...
وتضىء حَواسِّى .

قالت : شريانُ حبيبى يرسمُ خطاً أحمرَ، يبدأ من فينيقيا حتى أول جندل
قالت : كيف ألملم من شَعْر الشمس المنكوشِ ضفيرةَ نور .
وكان الحَشَفُ الميِّتُ يتطايرُ فى ريح تخطفُ من هام الشجر هديل الرو...

[نار -٣-]

كان يتنزَّلُ سهمَ ظلامٍ فى جسد الأرض .

وقيل : جاء بعد أن ترك صورته فى جهنَمَ،

ثم جلس فى تقاطع الطريق، يصنع صولجانهُ من رنين الرمل .

وقيل : هو نقطةُ بازلتٍ أسود سالتْ من جبهة نجم غاضب .

وأن شمسه بقيةٌ من حريق لا يضئُ

ومطره قبل أن يلمسَ الأرض يعود .

وقيل أيضا : بل تمايزت به الأعراضُ والجواهرُ،

المُركبَّاتُ والبسائطُ ، وتمايزت ..

المشاهداتُ والمُجرَّباتُ

المتواتراتُ والوَهْميَّاتُ

المسلَّماتُ والمشهوراتُ

المقبولاتُ والمظنوناتُ

حتى أن الموجة إذا خلعت نعليها

وابتدأتْ زمنها المائىَ .. جعلتهُ بَوْصَلَةً لشهوتها

.. وأنه قد جعل لأبدان النساء وطأةَ الحِصْنْ وخِفَّةَ الهواء

ولَمشاهدهن قلقَ الوحشِ وشفافيةَ الزلازلِ

وقيل : بل هو قنبلةُ الأضداد تحت أساس الكونِ

حيث ترتجف العناصرُ فى اتحادها وانفصالها

وحيث الأرضُ قفا السماء

[نار -٤-]

ربةُ الكتابة تبرى أقلامها من عظام الحيواناتِ وريش الإوزِّ البريِّ

وتصنع مدادهامن أصباغ النباتاتِ ومن قوس قزحْ .

فى مساءات الريح والبرق

تجلس هادئةً ربةُ الكتابةِ فوق عذابها .

وفى صباحات الوردة والندى

حيث ينهض الوجودُ على ساقٍ واحدةٍ مثل ذكر البطْ

تدخل ربةُّ الكتابةِ :

فى بهجة المطر الذى يهمى على ورق الكرنبْ

وفى دفء كومة التبن الذى يَلْمَسُ جِلْدَ الظَّهرْ

وفى روائح الخشب الذى شقتهُ بلطةُ ضوء

وفى سِفاد العصافير على أسلاك الكهرباء .

تهبط ربةُ الكتابةِ :

إلى وَشلٍ من الزيت والجمرِ

حيث آلهةُ العمر غرقى والجواهرُ القديمةُ مطمورةٌ

فى قارَّة تغفو .

وحيث الأحجارُ السوداءُ الضخمةُ منقوشةٌ بكتاباتٍ جنائزية .

وطائرُ الريحان فوق الرملِ يزقو

.

(٤)

صحراءُ الدَّمِ التى يكسرها نشيدٌ إلى رَمْحين .

كان الخَزَّافُ الإلهىُّ يُشَكِّلُ على دولابهِ الخَلْقَ،

والفَتْقُ الكونىُّ اتَّسَعَ .

تجئ من الطمى الريحانىِّ برايا

تخرج أزواجاً أزواجاً متلومين ومنهومينَ .

السَّهْلُ الروحىُّ زها بدفائن الحجر الحىِّ وبلاغة البُرنْزِ

ورقُّ الماموثُ فصار ندىً .

وأتى الهدَّامون البناءونَ دُعاةُ الفُرقةِ

وبناةُ القرميد الأحمر فى سقف العُمْر

مقترفو خطأ القلب الغلاَّب

شُداةُ الشعرِ على قمر الجُرحِ العالى .

وأتى البناءون الهدَّامونَ رُعاةُ العيسِ

وقواد جيوش الرمل إلى أَحْداق اليَعْفُور الصَّاحى

محترفو القبضِ على لأواء البدن الجيَّاش .

وأتى من خلف الوردة بستانىٌّ النار .

وأتت قطةُ السماء من بُحْرانها

فراؤها يبيضُّ تحت نِعْمة الشمس وهُدَّاب النور

وابتهاجها سيف هندوانىٌّ يقطع حبلَ الموت .

الكبشُ الأقرنُ ظلٌّ على عَجَلَتِهِ .

نارٌ فى الغابةِ .

وأبو قردان وراء المحراثِ .

هذا الحيوانُ المنتصبُ على ساقيهِ : مذبحةٌ ؟ أم ذبيحة ؟

فضلاتُ الطيرِ . ذؤابات النخلِ .

الهادياتُ من الوحش يُثِرْنَ الأرضَ .

حُمْرةٌ مشتعلةٌ على زجاج الماءِ . ورقٌ ميتٌ يتْعفَّنُ .

الخليقةُ وجه ناضرٌ يصحو من نومهِ .

أقام داخل حَبَّةِ الرملِ مدينةَ الوردةِ ومطارِ الرُّوح .

ليس لكفِّ الجميلة حدودٌ

فلماذا تتعثر الخيلُ فى قُبْلتها ؟

فليكنْ أنه امرؤ القيس .. لكن عمودَ الخيمةِ منتصبٌ وسقفَ الخيمة عالٍ .

هل الثلجُ غيمٌ حجرىٌّ والوردةُ .. جحيمٌ ناعمٌ ؟

ليس فى قُرْنِ الطريدة قَشٌ
والفارسُ لا أحشاءَ لهُ
لذا فقد اتسعت بقعةُ الدَّم حتى غَطَّتْ قمرَ السيف
وأخفى البطُّ مناقيره فى ريش حواصلهِ .
كان البركانُ يتجزأ إلى بضعة كواكبَ وقليلٍ من الرياحينِ وخميرةِ ريح .
والنَّفَسُ العارمُ يتدهورُ .

طولياً يَشْطِرُ الخطُّ شعاعَ الضوءِ .
تابوتٌ على قَدْر القامةِ .
الصعودُ إلى مدافن الجبلِ صَعْبٌ والرجوعُ سقوطٌ .
عَداءٌ يرثُ الأرض .
هل تستحيل الدموعُ إلى خَرزٍ وياقوت ؟
صحراءُ مفتوحةٌ لناقوس التيهِ .
المرايا تعيد طبع الواحد لكن الوحشةَ داميةٌ
مُصَلْصِلاتٌ للربة وسلال من الورد وقِثاءُ .
وُضِعَ الميزانُ فرجحت كفَّةُ آلامى .
الْتفَّ الثعبانُ على ساق البَرْدى .
تخرج من الهيش دجاجةُ البَرِّ جائعةً .

حتى لو توقفتْ الساعةُ فإن الزمنَ يمضى .

كان الثورُ منتصباً وللأسد نظرةٌ وحشية .

البحرُ الأحمرُ صَدْعٌ يتسعُ .

طوابيرُ من الفضةِ تسألُ : كيف ترنُّ الطعنةُ ؟

(٥)

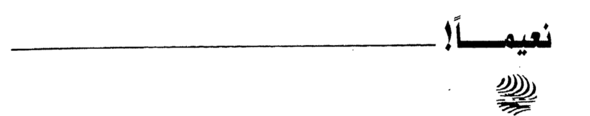
لكم غناؤكم

ولى .. كل الأغانى .

إرناندو تيّيثْ *

ترجمة : محمد إبراهيم مبروك

نعيمـــاً!



لم يقل شيئاً عندما دخل. كنت أسن أفضل أمواسى بتمريره للوراء وللأمام على السَّيْر الجلدى، لما تأكدت أنه هو اجتاحتنى الرعدة. ولكنه لم يلحظ ذلك. وأملا فى إخفاء الرعدة التى استولت على واصلت سن الموسى ، واختبرت حموته فى لحم طرف إصبع الإبهام بيدى ، ثم رفعته عاليا ناحية النور. فى اللحظة نفسها كان هو يخلع الجراب من حزام الطلقات حيث كانت تتدلى طبنجته. علق الجراب عاليا على خطاف بالحائط وأوجد لكابه العسكرى مكانا فوقه . بعدئذ خطا نحوى بينما كان يرخى عن وسطه حزامه الخانق. قال :«شفت الحر .. كما لو أننا فى جهنم ! احلق لى ذقنى» . وكان قد انحط فى الكرسى. خمنت أن أربعة أيام مرت على ذقنه دون أن تُحلق. الأيام الأربعة التى استغرقتها حملته الأخيرة فى تعقُّب جماعاتنا. بدا وجهه محمرًا، بل محترقا من الشمس. أخذت فى تجهيز رغوة الصابون

---

* ولد الكاتب الكولومبى **إرناندو تيّيثْ** HERNANDO TÉLLEZ عام ١٩٠٨ فى بوجوتا وتعلم بها .. ودخل **تيّيث** مبكراً عالم الصحافة التى حددت منذ البداية هويته .

ووضع اسمه ضمن المشرفين على تحرير أكثر الصحف والمجلات شعبية . ولم تأت سنة ١٩٥٠ حتى كان اسمه معروفاً على نحو أكثر اتساعاً بعد أن نشر أول مجموعة قصص قصيرة له هى : « **رماد فى الريح** » . وتشى قصصه **التراچيكوميدية** برهافة حسه وقوة ملاحظته وتعبيره الحاد اللاذع عن الحياة المعاصرة ، وعلى الأخص الآلام التى يعيشها ويعانيها مواطنوه ببلده .

من كتاب : . **Great Spanish Short Stories, Angel Flores**

وترجم هذه القصة إلى الإنجليزية : **Donald . A . Yates**

بعناية، قطعتُ بعض الشرائح من الصابون وأسقطتها فى الكوب ثم خلطتها بقليل من الماء الدافىء وبدأت أقلب بالفرشاة فأخذت الرغوة تعلو على الفور- « لابد أن للأولاد الآخرين فى الفرقة نفس هذه الذقن الهائلة أيضا» ظللت أواصل تقليبى لرغوة الصابون .

«لكن أتعرف .. ماعملناه كان تمام .. أنت عارف .. لقد قبضنا على أهمّ من فيهم، وخلفنا وراءنا عدداً من القتلى. وسنقبض على القلة الباقية ممن لا يزالون أحياء ، غير أنهم، وقريبا جداً، سيلقون مصرعهم جميعا .»

سألته : «قبضتم على كم رجل منهم؟»

قال : «أربعة عشر. كان علينا أن نتعقبهم فتوغلنا أبعد فأبعد داخل الغابات حتى وجدناهم وسنقبض عليهم تباعاً. ولا واحد منهم سيفلت منا على قيد الحياة. ولا واحد.» ورجع برأسه للوراء على مسند ظهر الكرسى عندما رآنى أتجه إليه. وأنا أحمل بيدى الفرشاة مغطاة برغوة الصابون.

وقفت مصعوقا لأنه قد فاتنى أن أضع له الفوطة أولاً. لا شك أننى بتصرفى المضطرب هذا قد فضحت نفسى.وتداركت نفسى وسحبت الفوطة من الدرج وعقدتها حول رقبة زبونى. لم يتوقف هو عن الكلام. ربما وقع فى ظنه أننى أؤيد حزبه. قال:

«ما قمنا به خلال بضعة أيام لابد أن البلدة قد استوعبت الدرس منه.» أجبته :«تمام» . بينما أحكم عقدة الفوطة عند أسفل عنقه المحروق العرقان.

«كان ذلك مشهداً عظيما .. هه؟!»

«جداً!» أجبته وأنا أستدير خلفى لآتى بالفرشاة . أغمض الرجل عينيه مما أوحى لى بأنه متعب. وانتظر فى جلسته رغوة الصابون التى ستلطف برودتها حرارة وجهه .

لم أتح له أبداً أن يقترب منى أكثر . ويوم أن أصدر الأمر للبلدة كلها أن تصطف لتتجه فى طابور طويل إلى حوش المدرسة كى تتفرج على مشهد شنق المتمردين الأربعة . تصادف يومها أن التقيت به للحظة وجها لوجه، إلا أن مشهد الجثث المشوهة حال بينى وبين أن أهتم بمتابعة وجه الرجل الذى

أشرف بنفسه على تنفيذ ذلك كله. الوجه الذى أوشك الآن أن أطبق عليه بيدى. لم يكن وجها بغيضا. من المؤكد هذا. حتى اللحية التى نمت وجعلته يبدو أكبر قليلا لم تكن متنافرة مع شكله إلى حد كبير . كان اسمه توريِّزْ . كابتن توريِّزْ . رجل داهية . فمن ذا الذى يشنق المتمردين عراة ، ثم بعد ذلك يمعن التفكير فى كيفية تثبيتهم بشكل ما ، ليجعلهم هدفاً لتدريب فرقته على التصويب إلى مواضع معينة من أجسادهم ؟ ولما بدأت فى وضع أول وجه من رغوة الصابون أغطى بها ذقنه ؛ واصل كلامه بينما كانت عيناه مغمضتين :

« بدون أى جهد ، كنت أقدر أروح طوالى فى النوم ، لكن ورائى الكثير لأعمله بعد الظهر ».

أوقفت ترغية ذقنه بالصابون وسألت مبدياً عدم الاهتمام : « فرقة الإعدام رمياً بالرصاص » رد : « شئ أشبه بذلك يا بطىء الفهم » . مضيت فى تصبين ذقنه إلا أن يدىَّ أخذتا فى الارتعاش ثانيةً . لم يكن باستطاعته أن يتنبه لذلك ، وكان ذلك فى صالحى . غير أننى كنت أفضل لو لم يأت . فمن المحتمل أن يكون أكثر من واحد من جماعاتنا قد رآه وهو يدخل هنا . غير أن العدو حين يصبح تحت سقفك ؛ يضعك فى الشروط التى حددها هو . وسأكون ملزماً بحلاقة تلك الذقن كذقن أى شخص آخر ، بعناية ولطف : كما أقوم بذلك مع أى زبون . باذلاً كل جهدى حتى أتأكد من أنه ولا واحدة من مسام جلده قد انبعثت منها نقطة دم . وحريصاً أكثر أن خصلات الشعر الصغيرة لن تربك حركة الموسى . وأن أجد بشرته فى النهاية وقد صارت نظيفة ، ناعمة ، مفعمة بالحيوية . ولذلك فإننى حين أمرر ظهر راحتى فوق بشرة وجهه لا أحس بوجود أى شعر . نعم ؛ إننى فى السر ثورى ، لكنى أيضاً حلاق ، وما يميزنى هو ضميرى الحى ، وأننى ممن يفتخرون بأداء الصنعة على الوجه الأكمل ، وهذه الأيام الأربعة التى طالت فيها هذه الذقن هى تحدٍّ لى . وهو تحد أنا أهل له .

أمسكت بالموسى ، وفتحت لأعلى حافظته التى يكونها ذراعاه . كشفت النصل وبدأت أحلق له . ومن أعلى أحد سوالفه نزلت بالموسى وطاوعنى بشكل رائع . كانت ذقنه خشنة وجافة . لم تكن بالغة الطول : لكنها كثيفة ، وشيئاً فشيئاً بانت بشرته ، والموسى حلق وهو يمضى قدماً محدثاً صوته المعتاد بينما كانت رغوة الصابون المنتفشة مختلطة بالزغب والشعر المحلوق وقد تجمع على نصل الموسى . توقفت للحظة حتى أنظفها ، ثم تناولت المسن الجلدى مرة ثانية لأعيد لحد الموسى حموته ؛ لأننى حلاق ، وحلاق يعطى لكل شيء حقه ، ويؤدى صنعته كما ينبغى . والرجل الذى كان قد أبقى عينيه من قبل مغمضتين ؛

ها هو الآن يفتحهما . حرك إحدى يديه من تحت الفوطة وتحسس بوجهه البقعة التى بانت بعد إزالة رغوة الحلاقة من عليها وإذا هو يقول : « تعال للمدرسة اليوم فى الساعة السادسة » .

سألته وأنا يكاد يشلنى الرعب : « أهو نفس ما حدث منذ بضعة أيام ؟ » .

أجاب : « من المحتمل أن يكون أخطر » .

« ما الذى تنوى أن تفعله ؟ » .

« حتى الآن أنا لا أعرف ، لكننا سنُسلى أنفسنا » .

ومرة أخرى تمدد إلى الخلف وأغمض عينيه .

اقتربت منه وأنا أحتفظ بالموسى متوازناً بين أصابعى وبخوف خاطرت بالسؤال :

« وهل تنوى أن توقع بهم كلهم العقاب ؟ » .

« كلهم » .

كان الصابون قد أخذ يجف على وجهه ، وكان على أن أسرع . أثناءها لمحت فى المرآة الشارع ممتداً وكان كل شىء فيه كما هو دائماً . ومحل البقالة كان مشغولاً باثنين أو ثلاثة من زبائنه . وعندما ألقيت نظرة خاطفة على الساعة وجدتها الثانية والثلث بعد الظهر .

أخذ الموسى يواصل نزوله الحانى من فوق السوالف الأخرى ، الآن يبدأ فى النزول ليزيل الذقن الكثيفة المائلة إلى الزرقة . ماذا لو أنه أطلقها مثلما يفعل بعض الشعراء أو القسس . إنها ستناسبه تماماً . وكثير من الناس لن يتمكنوا بسببها من التعرف عليه . وذلك لصالحه أكثر . هكذا كنت أفكر بينما كنت بحرص شديد أحلق البشرة الرقيقة عند العنق ، عندها كان لابد أن أتأكد من أن الموسى ممسوكاً ببراعة خلال الشعر الذى برغم كونه أنعم إلا أنه ينمو فى شكل دوامات . إنها ذقن كثة . ومن الممكن أن ينجرح واحد من المسام البالغة الصغر وتتفجر وتتصاعد لآلئ من دمائه ، ولكن حلاق أسطى مثلى من حقه أن يزهو بنفسه لأنه لا يسمح أبداً لشىء كهذا أن يقع لزبونه . وهو ليس أى زبون ، هو زبون درجة أولى - ترى كم عدد الذين أمر بإطلاق الرصاص عليهم منَّا ؟ وكم عدد الذين أمر بالتمثيل بجثثهم منَّا ؟ إلا أنه من الأفضل عدم التفكير فى ذلك ، فتوريّز لا يعلم أننى عدوه ، لا يعلم ذلك الأمر ولا

البقية . إنه سر لا يتعدى حلقة ضيقة جدًا منا لدرجة أننى أستطيع أن أميز الثوريين عن غيرهم مما يقوم بعمله توريز فى البلدة ، ومما كان يخطط له كل مرة ، حينما يأخذ على عاتقه القيام بنزهات اصطياد المتمردين ، وهكذا وصلت الأمور إلى الحد الذى يصعب عنده شرحها ، ودليلى على ذلك أننى أطبق عليه الآن بين يدى الاثنتين ثم ها أنا أدعه يمضى فى سلام ليس فقط حياً ، بل وحليق الذقن أيضاً ! . وهاهى ذقنه قد صارت الآن حليقة تماماً ، وها هو يبدو أكثر شباباً ، متخففاً بسنين من الهموم عما كان عندما جاء . وأنا أعتقد أن هذا هو ما يحدث دائماً للرجال عندما يقومون بزيارة لصالونات الحلاقة . فتحت الوقع بالغ اللطف لموسى استعاد توريز شبابه - استعاد شبابه لأننى حلاق أسطى ، بل وأحسن حلاق فى البلدة إذا كان ولابد من أن أقول ذلك ، وهذه رغوة أكثر قليلاً أضعها هنا تحت ذقنه على تفاحة آدم الزبون ، على هذا الوريد الغليظ . لأى حد سيصل هذا الحر ؟ أليس من المفروض أن يعرق توريز عرقاً غزيراً مثلما يغطينى ؟ لكن لا يبدو عليه أنه عرقان . واضح أنه لايخاف . أى رباطة جأش يتمتع بها هذا الرجل ، هذا الذى لا يكلف نفسه حتى عناء التفكير فيما سوف يفعله مع المعتقلين بعد ظهر اليوم ، فى الوقت الذى أقف فيه أنا فى الجانب الآخر ممسكاً بهذا الموسى وأمر به وأعيده بنعومة على جلد وجهه هذا محاولاً الحرص على هذا الدم كى لا يطفر من هذه المسام . غير أننى لم تعد لى أية قدرة على التفكير بذهن صاف عليه اللعنة . عليه اللعنة لأنه جاء إلىّ . لأننى ثائر ولست قاتلاً . وأسهل شىء يمكننى فعله الآن هو أن أذبحه ، وهو بالفعل مستحق هذا . ألا يستحق الذبح ؟ لا . يا للشيطان ! ما من إنسان له الحق فى قتل إنسان آخر ، وإلا فإنه يقدم للضحية المبرر كى تنقلب جلاداً . ثم ما الذى سيعود عليك من هذا كله ؟ لا شئ . آخرون ينجحون فى هزيمة آخر ، وكما يفعل الأولون يفعل الآخرون ثم يأتى عليهم الدور وتمضى الأمور على هذا النحو حتى ينتهى كل ذلك إلى بحار من الدماء .

باستطاعتى قطع هذا الزور هكذا ، يندفع الدم بسرعة هكذا ثب ! ثب ! لن أترك له وقتاً للمعافرة ، ومنذ أبقى عينيه مغمضتين ، لن يتمكن أبداً من أن يرى كيف يلمع نصل الموسى أو كيف تلمع عيناى . لكننى أرتجف كما لو كنت ذبحته بالفعل . الدم يندفع من عنقه منصباً بغزارة على الفوطة ، وعلى الكرسى ، وعلى يدى ، وعلى الأرضية ، وعلى أن أغلق الباب ، ولكن الدم سيظل محتفظاً باندفاعه البطىء بطول الأرضية ، حاراً لا يمكن وقف زحفه أو السيطرة عليه حتى يصل الشارع فيواصل الزحف كقناة صغيرة ثانية من الدم . أنا واثق من أن سحبة موسى واحدة عفيّة ، أوقطع واحد غائر ، سيحول

دون أى ألم ولن يعانى ، ولكن الجثة ، كيف سأتصرف فيها ؟ يجب أن أخفيها .. ولكن أين ؟ ولزاماً على أن أختفى أنا نفسى تاركاً ورائى كل ما أملك . وأن أجد لى ملجأ بعيداً ، بل أبعد مما أتخيل . غير أنهم سيتعقبوننى حتى يعثرون على .

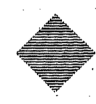
« قاتل كابتن توريز . لقد شق زوره بالطول بينما كان يحلق له ـ الجبان ! » وفى الوقت نفسه هذا ما سيدور على الجانب الآخر : « المنتقم . الآخذ بثأرنا جميعاً . اسم لن ينسى أبداً (وهنا سيذكرون اسمى) إنه حلاق البلدة ، ومع ذلك فلم ينجح أحد فى كشف سر أنه كان يناضل فى سبيل قضيتنا » .

من سأكون من هذا كله ؟ القاتل أم البطل ؟ إن مصيرى يرف على حد هذا الموسى . وباستطاعتى أن ألف يدى أكثر قليلاً وأن أضغط قليلاً وبشدة على الموسى وأجعله ينفذ غائراً فيه . سيخلى الجلد له السبيل كالحرير أو المطاط أو السير الجلدى ، لا شئ أكثر رقة من بشرة جلد الإنسان : فالدم دائماً حاضر هناك ، متوثب كى ينبجس بقوة ، ونصل موسى كهذا لن يعجز عن فعل ذلك . إنه أحسن موسى لدى ولكنى لا أريد أن أكون قاتلاً . لا يا سيدى ، أنت جئت إلى لتحلق . وأنا حلاق . وأحب أن أقوم بعملى على أكمل وجه ، وبأمانة . أنا لا أحب أن ألطخ يدىَّ بالدماء ، ليس بهما سوى الرغوة التى أُحسن تحضيرها ... هذا كل ما بيدى . أنت تنفذ الأحكام أما أنا فمجرد حلاق . وفى هذه الحياة كل ميسر لما خلق له ... لما خلق له .

والآن أتممت له حلاقة ذقنه وأصبحت نظيفة وناعمة . جلس الرجل منتصباً ، ثم نظر فى المرآة . ربت على وجهه براحتيه وأحس بالانتعاش والعافية كما لو أنه قد استعادهما من جديد .

قال : « شكراً جزيلاً » . ثم ذهب إلى الحمالة ليأخذ حزامه ومسدسه والكاب . لابد أننى أبدو بالغ الشحوب لأننى أحس ببلل قميصى على كما لو أنه منقوع فى عرقى . أنهى توريز إحكامه لابزيم الحزام . سوَّى وضع مسدسه فى الجراب ، وبعد أن مسَّد شعره لأسفل بشكل آلى وضع الكاب على رأسه ، أخرج من جيب بنطلونه قطعاً عديدة من العملة المعدنية ليدفعها لى مقابل ماقمت به ثم اتجه رأساً إلى الباب . لكنه توقف عند المدخل لبرهة ثم استدار نحوى قائلاً : « لقد أخبرونى أنك ستقتلنى ، ولقد جئت لأكتشف ذلك بنفسى . لكن القتل ليس عملاً سهلاً ، ويمكنك أن تعتبر أن هذه هى كلمتى فى هذا الموضوع . ثم انطلق ليواجه حظه العاثر على أرض الشارع .

علي منصور



فقط، اعظ الماضى

(١) صراخ الشأن

أَفرُّ بخيبتى
وحدها — أمام عينىّ — عُريانة النِّيةْ
لا تغارُ من كمدى ،
ولا شأنَ للأعداء
فى اصطفائها خَجَلى عند كُلِّ خُلْوةٍ
فأنا المحزونُ أستظلُّ بحيائى وأستفتى سُهُومى
أحياناً ..
أَطلُّ من الشُّرْفةِ ، حيثُ لا مَشْهدَ يسْتحقْ

أحياناً .. أُغلقُ البابَ من الدَّاخلْ
ثُمَّ لا أبوح بِسِرّْ
وأحياناً .. تهربُ منى مهزلتى ــ للشارع ــ
كَيْ تشهد حرْباً بين (مُصَلِّين) و (جُنْدْ) !!

(٢) لا أواسى حزيران

الضحِكُ شَبابيكُ الخَيْبَهْ
... ومع هذا ، فالأسنانُ بيضاءْ
لماذا يخجَلُ مِنْ نفسِه الكلامُ ــ إلى هذا الحدْ ــ ؟
ولسْتُ أواسى حُزَيْرانْ !!
رُبّما اللسانُ نصف حُرٍّ ، كى يكُون ذَا مغزىٰ
. ومرَّةً .. كان مغزى الحُرِّيةِ
أن تأْسِرَنى ضَحْكَةٌ بعينها !!
أَنا لا أواسى حُزيرانْ
فقط أعظُ الماضى
هكذا ، كَىْ لا أخدعَ المأْزَقْ
انظروا ..

المغوبَ ، عند البُحَيرةْ

وَ ...

قدْ أنفقتُ الصَّبْرَ كُلَّهُ دونما سمكة

ماذا إذَنْ .. ؟

سأمضى هكذا ، بزهْوىَ السَّاطعْ

لرُبَّما أنا صَيْدُ حَظٍّ !!

(٣) وأنت تقبلها

امْضِ قُدُماً ..

كأنك الموْعدْ

وثِقْ — تماماً — فى جدوى (صَباح الخَيْر)

لا تهمل سِلاحَك البتَّةْ

فالطريقُ وَعرةٌ

ولن ينفع فيها أن تُشْعلَ السيجارةَ

مِنْ ثقاب غَيظْ !!

سِلاحُكَ ناصِعُ النَّصْلِ

— تذكَّرْ — كىْ تدْفع بالمغفِرَةْ

ثُمَّ لا تنس .. — وأنتَ تُقَبِّلُها —

كَمْ أنتَ فى حاجةٍ .. للنَّدمْ !!

(٤) يومٌ بعيدْ

مشْيَتُها تماماً ، (مِنَ الخَلْفِ)

تنُّورتها .. القصيرةُ الملَوَّنةْ

حقيبةُ يدها .. والشارعُ ذاتُهْ

يا إلهى !!

حتى السماء مُلبَّدةٌ بالغيوم

مثل ذاكَ اليومْ !!

... بعْدَ قليلٍ ـــ على الرصيف ذاته ـــ بائع الكُولا

رُبَّما لا يزال هو نفسهُ ..

البائعَ العجوزْ .

خَلْفَهُ ـــ تماماً ـــ يبدأ الممَرُّ ..

الممرُّ القصيرُ بين العمارتين ذاتهما

هُناك المقاعدُ القديمةُ

والظلالُ الدائمةْ

تُرىٰ .. مَنْ ينتظِرُ هُناكَ الآنْ

ـــ بذات اللهفةِ ـــ

غافِلاً عنْ لَذَّةِ المسْتَقْبلْ ؟ !

أحمد الزعبى

الأنوف المتورمة



بدأت أعراض هذا الورم الخبيث فى الظهور على أنفى فى السنوات القليلة الماضية. فقد بدأ المرض على شكل احمرار خفيف فوقَ الأنف صَاحبه حكّةٌ خفيفة متقطعة، ثم تطورَ الأمر إلى ظهوربعض الحبوب الحمراء والبيضاء التى غطت أنفى والمنطقةُ المحيطة به. لجأت إلى الأطباء والقلقُ يتزايد فى نفسى، واستخدمتُ علاجاتٍ متنوعةً كثيرة دونَ تحسنٍ يُذكّر أو شفاءٍ لهذه الحالة.

وبمرور الوقت تفاقمَ الوضعُ، فاشتد الاحمرار وازدادت الحكّةُ وتكاثفت الحبوبُ، وبعد ذلك بدأ أنفى يتورمُ شيئا فشيئاً ـ ويتضخم يوماً بعد يوم، فازداد قلقى وخوفى وأرقى ازدياداً كبيراً، ورحتُ أسأل الأقارب والأصدقاء وأهلَ العلم، وأتنقلُ من طبيبٍ إلى آخر ومن مستشفى إلى مستشفى، وأجرّبُ كل دواء يوصف لى، وألتزمُ بكل نصيحة تسدى إلىَّ وأتشبثُ بكل وصفة تُعرض علىّ ممن يعلمون وممن لا يعلمون. ولم يجد الأمرُ شيئاً، وازدادت الحالة سوءاً وازداد الأنف تورماً وتضخماً حتى غدا وجهى بشعاً قبيحاً مخيفاً، يصابُ بالذعر والدهشة كلُّ من ينظر إلىَّ ، وبدأت أخجلُ من صورتى وأتحاشى الناس وأقاومُ رعباً وهلعاً وانهياراً يهدد عالمى وذهنى وذاكرتى.

كنتُ أستعطفُ كلَّ طبيبٍ أو جراح أقابله؛ كي يجد حلاً لمعضلتى هذه، لكن كل واحد كان يقف عاجزاً أمام هذه الحالة، يجتهد ويجرّب أدوية مختلفة، وحين لا تنفع هذه العلاجات يقف حائراً عاجزاً مندهشاً. لابدَ من حلّ مهما كان الثمن، كنت أصرخ دائماً. فالأمورُ تزداد سوءاً، والأنف يكبر وينتفخ ويتورم حتى بدأ يؤثر على بصرى، فلم أعدْ أرى كالمعتاد، وأصبحت لا أبصرُ ما بين قدميَّ ولا أمامى، أستطيع فقط أن أرى الفضاء والسماء، فقد انتفخ الورمُ كثيراً وراح يضغطُ على عينى من الأسفل ثم يحجبُ عنى الرؤيةَ، وكنت كمن يضع قناعاً على وجهه يكونُ فيه الأنف أكبرَ من الوجه والرأس. أصبح منظرى مخيفاً مرعباً، وكنت أغطى وجهى ورأسى بغطاءٍ محكمٍ عندما أخرج، وتجنبت النظرَ إلى المرآة عندما أكون فى البيت، وجلست منهارا ًيائساً حزيناً .

وبعد فترة أَغْلَقَ الورمُ عينىّ تماماً وفقدت بصرى واستسلمت لمصير مأساوى محتوم، وقلت للأطباء افعلوا أى شىء. أى شىء إذ لم أعدْ أكترث بالحياة أو بالموت ، المهم أن أتخلصَ من هذا الوضعِ المأساوى الذى سيقضى علىّ عاجلاً أم آجلاً. وفى محاولة يائسة، اجتَهدَ الأطباء فى الرأى، ولم يعد الأمرُ يَحتملُ الانتظار، كما لم يعدْ لنجاح العلاج أو فشله أيةُ قيمةٍ تذكر، فاقترحوا إجراءَ عملية استئصال الورم الخبيث فى أنفَى، وربما استئصال الأنف بالكامل إذا لزم الأمر، وكانوا يأملون من ذلك أن يوقفوا امتداد الورم وتضخمَهُ من ناحية، واستعادةَ بصرى من ناحية أخرى.

واستقر قرارُ الأطباء أخيراً على جرّاح أمريكى مشهور لإجراء هذه العملية الدقيقة، وكان لهذا الجراح مكانةٌ عالمية عالية، وربما كان الأعظم والأقدر فى العالم فى هذا النوع من الأمراض أو العمليات. وأُبلغَ الطبيب بالأمر واستُدعى لاجراء العملية دون النظر إلى التكاليف مهما كانت باهظة ورضخت للأمر ولم يعدْ لدى أىُّ خِيار وقلت فى نفسى : حتى الموتُ أقلُّ ألماً مما أنا فيه، وإن كان يراودنى أملٌ بعيدٌ بإمكانية الشفاء واستعادة وضعى الطبيعى.

ورحت فى غيبوبة وبدأتْ العمليةُ ولم أشعر بقطَع اللحم المتورمة فوقَ أنفى وحولَه وهى تُجتز وتُسلخ وتُقطع وتُرمَى فى أكياس النفايات، ولا بشلالات الدماء النازفة والقطنُ يمتصّ جزءاً منهاوتفيضُ أجزاء أخرى فوق جسدى وملابسى وفوقَ السرير وأرض الغرفة وممرات المستشفى وحدائقه وشوارعه ... واختلاط الحابلَ بالنابل ... واللحم البشرى بالتراب والأوراق والحجارة ورائحة البارود والدخان ... ينصهرُ الطفلُ بأمه وأبيه وإخوته فى محرقةٍ واحدة ..رمادُ جثثهم جميعاً لا يملأُ كوباً صغيراً ... تنعجنُ الأجسادُ ... ينصهرُ اللحمُ والدمُ والعظمُ والترابُ والصخرُ ... يحترقُ ... ويصبحُ رماداً ... ألف جثة ... ألفان ... ثلاثةٌ ... عشرة ... تنكمشُ بلحظة ... وتُلَفُّ بقطعة خيش لا تملأ كيساً صغيراً ... وتَدفنُ فى حفرةٍ لا تتسعُ لميتٍ واحدٍ ... لجثةٌ واحدة ... لقطة ... لفأر مدلل فى شمال الكرة الأرضية وغربها ... التراب يملأ الفمَ والعينين والأذنين ... الدفنَ ... الدفنَ ... لا وقتَ ... حشودٌ أخرى ... الحرقَ ... الحرقَ... الدخانَ ... الدخانَ ... الحصدَ ... الحصد حشودٌ أخرى ... الحقدَ ... الحقدَ ... سنحرقُ هذه الأرضَ بطبقاتها السبع ... وسنغطى هذه السماءَ بطبقاتها السبع .. فلا تَنْبُتُ بذرةٌ بعد اليوم ... ولا يبقى هواءٌ بعدَ اليوم ...

وأفقْتُ من غيبوبتى وقد استُئصلَ الأنفُ والورمْ و العينان ، وقال الجراحُ الكبيرَ الضروراتُ أباحت المحظورات، لم يكن من حلٍ سوى ذلك للمحافظةِ على حياتى. مسحتُ بيدى على أنفى فلم أجدْ لى أنفاً، ولم أجدْ لى عينينِ، وقيل لى : الحمدُ لله على أننى حى، أما الأنف فلا حاجة لى به بعدَ اليوم ... والعينان، يرى الآخرون عنىّ ... ورضيت بالأمر كيفما كان، غيرى يشمُّ لى ... وغيرى يرى لى ... ولكنى حى . وبعدَ عدةِ أيام من إجراء العملية، نفذت أوامر الجراح الكبير ولحقت به إلى وطنه، ونزلتُ فى مستشفاه، حيث أصرّ على أن أبقى تحتَ ناظريه وتحت إشرافه حرصاً على سلامتى وتحسباً لأى طارىء لا تُحمدُ عقباه. ووجدتُ العزاءَ والمواساة فى مرضى كثيرين من بنى جلدتى ومن غيرهم يشكونَ من أورام الأنف والدماغ والخصيتين، وكانت عملياتَ الاستئصال فى المستشفى قائمةً على قدم وساق .

الإبداع خارج العاصمة

نصوص جديدة

لم تكن (**إبداع**) فى ملفها الذى خصصته فى العدد الماضى لقضية (**الإبداع خارج العاصمة**) ترمى إلى أبعد مما يوحى به هذا العنوان : على عكس ما فهمه بعض الذين رأوا فى الملف تكريساً لمصطلح : **أدباء الأقاليم** . وإذا كانت حركة الإبداع خارج القاهرة لا يمكن أن تُستوعب فى عدد واحد أو عددين من مجلة شهرية ، فهذا هو الشأن أيضاً فى الأعداد الخاصة التى أصدرتها (**إبداع**) حول بعض القضايا الخاصة فى الأدب والفن طوال السنتين الماضيتين ؛ وعلى هذا ينبغى أن نضع فكرة (**العدد الخاص**) أو المحور أو الملف الذى يدور حول ظاهرة أو قضية معينة ؛ فى الإطار الصحيح الذى لا يجعلنا ننتظر من ذلك العدد إجابات حاسمة وتحديدات نهائية ، بقدر ما نقنع بما يثيره هذا العدد من أسئلة ، وما يطرحه من إشكالات نظرية وتطبيقية ، تحفزنا جميعاً إلى إعادة التفكير فى المسلمات التى دمغت واقعنا الأدبى فآلت به إلى جمود ، يفرح به الكسالى وأرباب أرباع المواهب ، ويحميه المنتفعون . وليست الأسماء التى شملها العدد الماضى فى الشعر والقصة والفن التشكيلى والدراسات ، هى بالضرورة أفضل الأسماء فى مجالها ، ولكنها بالتأكيد الأفضل بين ما وصلنا ، وتبقى هناك أسماء أخرى مهمة لم يرسل إلينا أصحابها ، ودارسون آخرون لم يستجيبوا لتكليفنا بحيث يصح أن يجىء العدد بنصوص وأسماء أخرى غير التى نشرنا لها تماماً ، لو أن هذه الملابسات والعوائق كانت قد تغيرت .

ومع ذلك فإننا نعتذر عن أى تقصير غير مقصود ، ونعد بأن تظل قضية (**الإبداع خارج العاصمة**) ماثلة فى أذهاننا ، فهى - مع جميع القضايا الأخرى التى نخصص لها أعداداً مستقلة - لا تنتهى بمجرد صدور العدد الخاص . فليس الأمر إبراء ذمة ، بقدر ما هو مسئولية وسعى دائب نحو الإبداع الحق .

التحرير

هناء عبد الفتاح

المسرح فى «الأقاليم» القضية والهوية

ينبع موقفى تجاه المسرح فى الأقاليم من بديهية أساسية ، وهى أنه لا ينبغى تقسيم المسرح إلى فئات وطبقات ، فهذا مسرح المدينة ، وهذا مسرح المحافظة ، وهذا مسرح قصر الثقافة : ناهيك عن مسرح البلد أو الإقليم أو العاصمة ، وغيرها من التقسيمات الجغرافية التي أضرَّتْ بالمسرح أكثر مما أفادتْ ، وأطاحت بالمسرح المصرى إلى شتات ، أكثر من أن تجمعه فى توحد فنى لا يتجزأ ، وكيان إنسانى عام يعين مبدعى المسرح فى طرح قضاياهم ويسعى للعثور على هوية لهم .

قضية المسرح فى الأقاليم ـ بهذا المفهوم ـ لا تنفصل في طبيعتها وتكوينها ـ عن الهم الفنى المشترك ؟ الا وهو انفصال المسرح المصرى برمته عن الاضطلاع بدوره، فى الالتزام بقضايا التغيير في المجتمع ونقد الأوضاع المتردية للوصول إلي مجتمع مصرى أفضل على كل المستويات (سياسية كانت أم اقتصادية آم ثقافية) .

فهل تمكن المسرح في الاقاليم أو مسارح الهيئة العامة لقصور الثقافة (حسب التسمية السالفة «الثقافة الجماهيرية») من أن يؤدى هذا الدور البالغ الخطورة؟ هل استطاعت الفرق المسرحية فى الاقاليم أن تطرح القضية المشتركة والهم العام فوق خشبات مسارحها المنتشرة من القاهرة حتى أسوان! أكانت قادرة ـ ولاتزال ـ رغم نشاطها المسرحى الطويل الذى يزيد عمره عن أكثر من ثلاثين عاما ، على أن تقدم الحلول الجوهرية لأزمة المسرح المصرى ، فتسعى إلى بعثه من جديد ، بعد أن غطَّ فى سبات عميق ؟!

لا يمكن الوصول إلى حلول وإجابات عن تساؤلاتنا دون التعرف على الطبيعة التركيبية التى يتخلّق منها شكل المسرح بالاقاليم، وصيغه

فى مختلف محافظات مصر ومدنها .

يعتمد هذا المسرح فى رأيى على فكرتين أساسيتين ، فهو ـ من جانب ـ يستلهم التراث الإنسانى المصرى، وهى المادة الأم للإبداع القومى ، بهدف تشكيله فى أعمال مسرحية تختلف فى أساليب تقديمها : (**المسرحية الدرامية ـ الأوبريت ـ المسرحية الغنائية ـ الملاحم الشعبية الدرامية**) وغيرها من الأشكال المسرحية ذات الصيغ الخاصة . وهذه أعمال تقدمها الفرق المسرحية المركزية واللامركزية (من فرق قصور الثقافة والمحافظات) : ومن جانب أخر تقدم فرق نوادى المسرح العروض التجريبية الساعية إلى تبنى ظاهرة التجريب المسرحى فى الأعمال المصرية والعربية والعالمية : عدا فرق مسارح الطفل .

هذا على وجه العموم ما يحاول النشاط المسرحى تقديمه فى الأقاليم، وفلسفته هى السعى فى عرض أنشطة مسرحية فى المقام الأول تجمع حوله هواة المسرح لممارسة هوايتهم ، وعرض تجارب مسرحية تتبنى ـ افتراضاً ـ التراث الشعبى المصرى وجذوره فى صيغ مسرحية وقد تغطى هذه النوعية من العروض الخريطة المسرحية على مستوى النشاط المعمول به ، وفقا لإحصائيات ذر العيون الرسمية ، ولكن يبقى التساؤل مطروحا :

ما دور المسرح ورسالته فى الأقاليم تجاه التعليم والتنوير ومنح الثقة المسرحية الحقيقية لثمانين فى المائة من الشعب المسرحى المصاب بالأمية؟.و معظم هؤلاء الأميين يقطنون فى الأقاليم، حيث يحيا، بداية من الأحياء الشعبية بالقاهرة و قرى الجيزة، مرورا بأقاليم دلتا النيل ومدنها وقراها، وصولا لمدن وقرى الوجه القبلى حتى أسوان – ناهيك عن قرى الواحات والوادى الجديد ومدن البحر الأحمر والسويس والإسكندرية وغيرها .

هل استطاع مسرح الهيئة العامة لقصور الثقافة أن يقوم برسالته فى التوعية وأن يساهم فى التخلص من مأساة "الأمية" ؟

خاصة أن المشكلة تتفاقم رويدا رويدا مع الزمن مع أن فرق الهيئة يزداد انتشارها ونموها ؟ الإجابة بالنفى !!. **لم يقم هذا المسرح فى الأقاليم بهذا الدور، ولم يضع نصب عينيه هذه المشكلة الكبرى التى هى فى أمس الحاجة إلى وقفة علمية وموضوعية للعلاج** . أعلم تماما أن "الأمية" هى مشكلة قومية لابد من أن تشترك فى علاجها مختلف الهيئات والأجهزة والمصالح الحكومية (التعليم – الصحة – الثقافة – الإعلام – التخطيط) وغيرها من تلك المؤسسات والهيئات التى تنظر بشكل فوقى متعال إلى جوهر الأزمة الخطيرة، وتضع الحلول المبتسرة بواسطة الأفلام التسجيلية وبعض التمثيليات والمنشورات، كما تقوم بذلك قوافل الثقافة التابعة للهيئةالعامة للاستعلامات أو الهيئة العامة لقصور الثقافة، وينتهى الأمر!

المسرح هو مرآة الحياة، والقادر على الانتشار داخل كل " رَبْعٍ " من ربوع أقاليمنا للتأثير والنفاذ والتغيير، لايحتاج مسرح من هذا النوع إلى ميزانيات ضخمة وتكاليف باهظة ، إذ تكفى الكلمة (النص) والممثل (الموصل) للوصول إلى المتلقى (المتفرج) ؛ بل يمكن تقديم مسرح فوق خشبات مسارح متحركة، وفوق الأرض العارية ، فى الحقل بين الفلاحين

البسطاء فى الأجران ، داخل المصانع كما كان بعض الرواد يفعلون منذ ثلاثين سنة مضت ، هذا إذا أراد المسرح أن يشارك فى تقديم تجارب هامة تبحث عن صيغ جديدة ومفردات لغة مسرحية مستنيرة تقترب من المتلقى وتبعث فى نفسه البهجة ، وتسعى إلى الوصول إلى عقله . ويكفى أن أعدد بعض الأسماء والتجارب لادلل على صحة فرضيتى : فعلى سبيل المثال لاالحصر ، نذكر فى هذا المقام تجربة **أحمد عبد الهادى** بإحدى قرى كفر الشيخ ومسرحية "**الهلافيت**"**لمحمود دياب**، وتجربة قرية دنشواى وكفر عشما وقرى المنوفية التى قدمتها " **فرقة فلاحى دنشواى المسرحية** " وتجربة **عبد العزيز مخيون** فى قرى الجيزة وتجربة **أحمد إسماعيل** فى شبرا بخوم وغيرها من القرى ، وكذلك تجربة **عباس أحمد** فى قرى مصر ، **ويسرى الجندى وعبد الرحمن الشافعى** فى تجربة البحث عن الملحمة الشعبية الدرامية، وتجربة **سيد طليب** فى بورسعيد **وهشام السلامونى** ، **وحسن الوزير** فى الوجه القبلى ، وتجربة **أحمد عبد الجليل** فى المنصورة . والمحلة الكبرى ؛ وغيرها من التجارب الهامة التى حاولت أن تبحث عن مفردات لغة مسرحية أخرى تتوافق مع حاجات المتلقى المعرفية ، وتتناسب وقدراته على الاستيعاب دون المباشرة أو التسطيح فى العمل الفنى المقدّم ، لكن هذه تجارب قليلة، حاول كل منها اقتراح منهج أو أسلوب فردى ذاتى فى التعامل مع قضية المسرح فى الاقاليم ، ووقفتْ جميعا عند حدود التجربة حيث توقفتْ عن الاستمرار أو التواصل مع الحاجات والقضايا الاخرى التى تمس المتلقى / المتفرج المصرى : بينما أصبح الهم الاكبر لمعظم المخرجين فى الهيئة المركزية بالقاهرة هو أن يقدموا عروضهم هم، ونصوصهم التى يرون أنها تمثل ذواتهم دون مراعاة هذا المتلقى، ومع الحرص على الدخول فى تجربة المسرح الباحث عن زخرفة شكلية أو تفوق تقنى ، والابتعاد عن الجوهر ، فضاعتْ الرسالة! وربما يكون الأمل الوحيد لأولئك المخرجين الإقليميين – وعذرا للتسمية – هو فى معايشتهم لقضايا قراهم وبيئاتهم ، وهم يحاولون قدر الاستطاعة أن يعبروا عن جمهورهم وما يتعطش إليه . ولعل أهم إنجاز مسرحى وصل إليه أكبر مصلح مسرحى فى العالم اليوم وهو **ييچى جروتوڤسكى** هو تأكيده لهذه الصيغة التى يعدها خلاصة المسرح . فاستعان بالادوات نفسها : "الكلمة – الممثل – المتفرج" دون زخارف وتقنيات كاذبة «..**لقد نجحنا بواسطة تنقية العرض المسرحى من شوائبه** – ويستطرد **جروتوڤسكى** – **ومن كل ما أمكن التخلص منه ، إلى أن نصل عبر تجربتنا الباحثة إلى أن المسرح يمكن أن يتواجد بدون ماكياج ، بدون زى أو سينوغرافية آلية ، بدون خشبة مسرح منفصلة عن الجمهور، ودون اللعب بالإضاءة، ودون خلفية موسيقية ، ومن كل ما هو قريب فى الوظيفة من هذه العناصر . لا يمكن للمسرح أن يوجد ، إذا لم يكن ثمة علاقة ما بين الممثل والمتفرج ، ذلك الحضور الحى المباشر ، والذى ينبغى أن نمسك به بكل قوة!**» انتهى كلام **جروتوڤسكى** .

جوهر المسرح إذن وهويته ينبعان من الفكر المطروح عبر الممثل

الفنان لجمهور متعطش للمعرفة ، فمسألة الإمكانات «الإضاءة والديكور والأزياء والماكياج وغيرها من تلك العناصر الفنية» ، لم تعد بالعنصر الأساسى فى تكوين عمل مسرحى جاد . بمقدور فرقة الهواة والمحترفين فى شتى الأقاليم تأدية هذه الرسالة فى حدود إمكانات فرقها المتاحة ، إذا اعتمدت على تلك العناصر الجوهرية الثلاثة المذكورة ، ولا يعنى مطلبى أننى أريد من المخرجين فى الأقاليم أن يقدموا مسرحا تعليميا مباشرا عن «محو الأمية» ، ولكنى أعنى أن يهدفوا بمسرحهم لأن يقضوا - إن أرادوا - على الآفات والأمراض الاجتماعية وهى أخطر ما يواجهنا الآن . وهو دور ليس بالسهل ولا يوصل لنتائج سريعة ، لكن القيام به هو دور قومى لازم ومطلوب . نحن نعلم أن المأساة الحقيقية فى وعى السواد الأعظم للشعب المصرى أنه ليس بقادر على الفصل بين الدين كعقيدة من جهة وقضايا الحياة اليومية من جهة أخرى ، هذا الفصل مطلوب ، ونحن فى أمس الحاجة إليه لتحدث الاستنارة ويتطور الوعى ، فلا يقع البشر أسرى فكر دينى متطرف، أو تعصب إرهابى يصل بنا إلى ظلام القرون الوسطى الدامس . وبمقدور المسرح في الأقاليم أن يؤدى دوراً له أهمية بالغة ويقف بالمرصاد ضد هذه الظواهر المدمرة .

القضية التالية - وهى ليست أقل فى الأهمية عن سواها - هى مسألة الهوية المسرحية - إن جاز لنا استخدام مثل هذا التعبير - «فالثقافة الجماهيرية» (الهيئة العامة لقصور الثقافة) مطالبة كذلك بأن تؤثر بمسارحها فى استنبات تيارات واتجاهات مسرحية جديدة تتسم بالجدة والتجريب ، لتساهم فى حل أزمة المسرح المصرى ، فالقاهرة لا ينبغى أن تكون مركز «الكون» المصرى الثقافى والفكرى : فهى لا تمثل مصر كلّها . والحركات الثقافية الإصلاحية الكبرى تنبع فى العالم من خارج عواصم الدول . وما ينطبق على الثقافة يلقى بضوئه وظله على المسرح ، فالمسرح «**القاهرى**» لا يعبر عن المسرح المصرى . أو - إن شئنا الدقة - لم يعد ممثلا جيدا له . لذلك من المتوقع أن تكون إبداعات فنانى المسرح بأقاليم مصر هى الملهمة للحركة المسرحية المصرية فتدفعها للتغيير . ولذلك فمن الضرورى للهيئة أن تخطط وتستكشف ، وتحلل الظواهر المسرحية فى الأقاليم بشكل علمى ، وتقوم بالتقويم والنقد الصحيح البناء لتجارب المسرحيين فى الأقاليم ، لتسير مساراتها الصحيحة . ووصولاً لهذا ينبغى أن تدقق فى اختياراتها لأشخاص واعين بهذا الدور ؛ مدركين لهذه الرسالة ؛ للقيام بعملية الاكتشاف الفنى الإبداعى لترشيده ، والوقوف بجوار هذه التجارب وقفة موضوعية تساعد على الاستمرار الصحيح والتواصل الخلاق .

لا يصح أن يتحول الجهاز إلى آلة إحصائية تذكر فيه العدد الكمى للعروض ، والمهرجانات المتنوعة ، لإثبات وجود حركة مسرحية وهمية لا تقف على أرض صلبة .

لا يجب أن تنشغل الهيئة العامة لقصور الثقافة - فى ظنى - بتقديم عروض مسرحية فقط لنصوص مؤلفة حصلت على موافقة لجان القراءة ، فالرسالة الأهم فى رأيى - هى استنبات تجارب مسرحية مبتكرة ، تؤثر بدورها تأثيراً فعالاً فى المسرح .

هذا إن أردنا - بشكل جاد - أن نحلم بمستقبل صحيح للحركة المسرحية فى الأقاليم .

فؤاد حجازى

العصّابة



ظل مؤرقاً طول الليل.

وفى الصباح استدعى فريق الباحثين.

ـ هل انتهيتم ..؟

وعندما لمح علامات التردد على وجوههم. صرفهم فى ضيق، دون أن يعنى بسماع كلماتهم. فمهما حاول أن ينقل إليهم عدوى لهفته تجابهه نظراتهم الباردة. وابتساماتهم المهذبة ويأتيه رد رئيسهم إنهم يتفهمون الموقف جيداً.

أقسم بكل مقدس أنكم لا تفهمون شيئاً. ولا تدركون حقيقة ما يصطخب فى فكرى. حقق سلفى إنجازاً لا ينكر. ومازال الناس يذكرونه به. وفى معرض المقارنة.. أوف.. دائماً المقارنة.. فأنا أخسر دائماً. يقول الحكماء إنها ليست مشكلتى وحدى. إنها مشكلة كل حاكم يأتى بعد سلف عظيم. ثم يبسمون فى لزوجة ويردفون : مازال أمامك العمر ممتداً.

كانوا يعدمون الناس مواجهة. وأمر سلفه ـ فى لحظة إلهام ـ أن يديروا ظهورهم للرماة. وأشاد العالم المتمدين بإنسانيته. وفى أيامه الأخيرة، أمر بوضع عصائب على عيونهم، فإذا تصادف والتفت أحدهم. لن يرى ما قد يؤذى مشاعره.

ورغم الاعتقاد السائد، أنه لم يعد هناك جديد لإضافته، فإنه منذ تولى المسئولية، عكف على تطوير العصابة. ومع أنه لا مجال لمقارنة عصابته بعصابة سلفه الخشنة والمصنوعة من الخيش، إلا أنهم يقولون إنها بالقياس إلى العصر الذى صنعت فيه، تعتبر ثورة فى التقنية. والأهم من ذلك المعنى الإنسانى الكبير.

وفى غمرة هذا الحوار لم يوفوه حقه من التقدير لقد أمر بصنع العصابة من قماش لين الملمس. مسترشداً بأبحاث العلماء، ومستبعداً أى قماش مصنوع من الألياف الصناعية، قد يصيب الإنسان بحساسية ما، كما أن الصفير الذى يحدث إذا احتك هذا القماش بالجلد قد يسبب ضيقاً. صنعوا العصابة من قماش «اللينوه»، أفخر أنواع القطن المصرى. أقلقته رقة القماش، وخشى مغبة الرؤية. أشاروا عليه أن تصنع العصابة من طيات قماش «اللينوه». رفض فى حزم، فربما أحدث الخيط المستعمل فى تثبيت الطيات خدشاً فوق الجفون. أو سبَّب ضيقاً.

وعندما أخبره العلماء، أن البديل هو الحرير الطبيعى، أكد عليهم : وبدون خياطة.

وحين عرضوا عليه النموذج الذى توصلوا إليه، ووضعه على عينه ولم ير شيئاً، لم تسعه الدنيا من الفرحة، وأمر بتوزيع الأوسمة على العلماء الذين ساهموا فى صنعه.

سوف نبث ـ بدقة محكمة ـ ألواناً زاهية..

ومن يحل عليه الدور يكون مهيَّئاً تماماً دون أن نجرح إحساسه. وتوقع العلماء أن يموت الإنسان وحده، قبل أن يصل إلى ساحة الإعدام.

أمده توقعهم بطموح جديد. فلن تختفى العصابة فقط. بل ستختفى ساحات الإعدام أيضاً.

بقيت مشكلة الآذان .. كيف يمنع عنها الصوت ...؟

لم تطل حيرته. فقد أخبره العلماء أن الصمت التام، مثل الضجيج التام متلف للاعصاب وانهم توصلوا إلى توليفة من أصوات مختلفة.

كلمات رنانة. تشي وعوداً بحياة سعيدة، مع خليط من موسيقى معينة، إذا مزجت بحذق، وسمعت أثناء عرض الألوان الزاهية. فإن لها فعل السحر.

متى ينتهى العلماء من تجاربهم النهائية على العينات التى اختاروها. لن يغمض لى جفن حتى أتلقى تقريرهم. عندئذ أطمئن. وأستطيع أن أقول بفخر إننى ساهمت فى إراحة البشر من بعض متاعبهم.

وتوقع أن يقرأ تقريظاً ، لا يجبُّ إنجاز سلفه فحسب، بل يجب إنجازات عصور بأكملها. ولكن أغلب التعليقات خيبت ظنه.

اعتبروا ما توصل إليه شيئاً عادياً بالقياس إلى التقنية المتقدمة فى زمنه.

استرعى انتباهه أن لون العصابة هو نفس اللون الطبيعى لشرنقة دودة القز . ثار . وأمر فى الحال أن يعالج اللون الأصفر الكابى كيماوياً بألوان زاهية . ولما أخبروه أن الأعين تكون مغمضة حتى تنتهى المهمة قال :

ـ ولو .. ألن يروها ولو لحظة واحدة قبل أن يغلقوها ؟

وفى لحظة من لحظات الخلق ، التى قد لا يصادفها الإنسان فى عمره كله أكثر من مرة، تساءل : ولماذا لا تمتد العصابة وتغطى الأذنين أيضاً ..؟ وتوقع انتصاره عندما يفضى للباحثين برغبته، وتخيل نفسه وهو يحاورهم : هل فكر أحد من أسلافى فى هذا .. آه .. لا تكابروا . لم يفكر أحد فى الآذان أبداً. وجعل يرى بخياله وجوههم وقد علتها الدهشة، ونظراتهم إليه وقد وشت بالحسد، سوف يكون أول إنسان فى التاريخ يجنب المعدومين سماع أصوات الرصاص .

وجعل يفكر فى مواصفات العصابة الجديدة . وأسرع فى استدعاء علماء، ومهندسين، وأطباء أُذن . وكل من يتوقع منه فائدة لمشروعه .

آه .. ما بالهم لو عرفوا ما يدور فى خلدى الآن ..؟

لو نجحت .. سوف أنجح بالتأكيد . حالاً .. سيأتى اليوم الذى يتحدثون فيه عن طفرة تاريخية . كان حلمه أن يتخلص من العصابة لكن .. كيف ؟ لقد وصلت فى صناعتها لإتقان غير مسبوق .. نعومة .

ألوان زاهية . آه .. اللون .. اللون كان الوميض الذى أشرق فى ذهنه فجأة . تذكر تقارير العلماء بضرورة تقليل ساعات مشاهدة الأفلام الملونة فى التليفزيون يومياً خوفاً على البصر .

فكر فى عرض ألوان زاهية على حائط فى مواجهة المحكوم عليهم بالإعدام . لعدة أيام قبل التنفيذ . ولكن ما أقلقه وأقض مضجعه ، أن العصر وتطور الإنسان، لم يعودا يسمحان بالمباشرة . فالأفضل ألا يشعر الإنسان أنه محكوم عليه بالإعدام . سوف يحسب بدقة علمية مع الباحثين المدة الكافية لجعل النبض يخبو بعد التعرض للألوان الزاهية . ولما كان إنسان هذا العصر حساساً جداً، ولما كان يود أن يجنب ذويه أى ألم، إذا علموا أننا بدأنا فى تعريضه للألوان الزاهية، فقد استبعد فكرة العرض على حائط قبل التنفيذ .

وتساءل . لماذا برنامج خاص . والأجهزة تملأ البيوت .؟ وبهذا أتجنب المباشرة .



محمود عوض عبد العال

مسكن




آخر نهار الخميس ينتظرونه . قصير فى لون الحليب، طاقية بيضاء، وجلباب أبيض، وتحت إبطه «سلال» بطول ذراعه إلى ما قبل القدم . مغطى بخرقة مستعملة فى شكل بيضاوى .. تتأرجح السلال فى ذراع الصبى الصغير الخاوى إلا من كراسة .. وقف عند العتبة يرقب الغرف والصالة الممتدة إلى الداخل . أبوك وأخواتك البنات وأخوك يزحف حولهم . أين أمى . تجهز لى الطعام . بدون استقبال أمه لا يشعر أنه جاء بعد غياب أسبوع فى المدرسة الداخلية . سحب قدمه اليسرى إلى الخلف ورجع خطوة فى ضلفة الباب الموارب . قف مكانك، حتى تعبر أمك الصالة، وتلمحك . أمك الوحيدة التى تستقبلك، وتأخذك بالحضن، وتمسح على رأسك بسورة «قل أعوذ برب الفلق»، وتنفث فى النفاثات فى العقد، وتتثاءب عند حا سد إذا حسد، وتعرف حبى للسمك المشوى، والأرز، وعصير الطماطم . سمع وقع قدميها بالمطبخ . هى . البنات لا تساعد، أنا أساعدها . واحدة لا تساعد أمها . طيب . أنت أصغر من البنات، والبنات يتشاجرن على مؤشر الراديو . التمثيلية أم القرآن إلى المطبخ . اذهبن إليها لتمر بالصالة : فأدخل فجأة .. وحياة المصحف الشريف لن أحكِ عن أفعال المدرسين مع زملائى فى السكن، وحكاية الجنية التى مالت إلى ما تحت النافذة فى عنبر نومى . أولى إعدادى . طوال الليل ترتعد من صوتها الذى يشبه صوت العنزة، وسيرة ابن هشام عن الرسول محمد مطلوب حفظ عشرين صفحة منها أول دفعة ..

الكبار فى عنبر الإعدادية قالوا : نتبول من النافذة ، والنجس يطرد كل الأرواح، ورغم ذلك تعدد صوتها فى أخواتها العنزات، وأصبح الضجيج العنزى لا يقاوم إلا بالنوم رعباً . لم أحفظ سوى سبع صفحات من ابن هشام . كان نائماً فى الفصل، وعيناه مفتوحتان .. أربعون خيرزانة على كفىّ . سقطت منه رغبة الحفظ . أربعين ثانية ، و .. المشوار طويل يا بنات . حتى رائحة السمك ليست واضحة . جئت جائعاً منذ الصباح، مشتاقاً إلى هذا الحنان . طيب . وحياة المصحف الشريف لن تلمسن العسلية بالسمسم . سأخفيها، وتأكلها أمى . أراح السلال على الأرض، ومد ذراعه النحيلة داخله، وخطف لفافة السيلوفان الصغيرة، ودسها فى جلبابه . اصطدمت ذراعه الخالية بالسلال فخبط الباب الموارب، وسقط على الأرض . إلى الباب اتجهت عيون البنات ، حاول أن يصلح ما حدث . فسبقه صوت أبيه : ادخل يا ولد . ممصوص الوجه، يلهث من المفاجأة . خائف . نفس الصوت يتكرر . نعم . لم يبق سوى عنقى . فمى مفتوح يريدها . العتْمة تكبل قدمى . ارتفعت أصواتهن : ادخل، ادخل ..

- أين أنت ؟

- .. ادخل .

- .. هذا صوتك !

- هه .. تحرك .

- .. كذب ..

- ادخل .. لا تقف هكذا .

- والمصحف الشريف أنا أعرف أمى .. ولست أنت ..

حذرتك .. اسمع كلامى .

- يحدث ما يحدث !

- .. طاوعنى .

ـ .. مرى من الصالة .

ـ ستنتظر وقتاً طويلاً .

ـ .. انتظر !

ـ ساعات وساعات ..

ـ .. ولو !

ـ أطول من ذلك .. عبء عليك .

.. وانطلق داخلاً ، يقوده أبوه من ياقة جلبابه ، وقد جف حلقه . وعند وسط الصالة تركه يتداعى بهدوء، وسط إخواته البنات فى ملابس سوداء .

تنويه

وقعت فى العدد الماضى المخصص للقصة (الإبداع خارج العاصمة) بعض الأخطاء الطباعية غير المقصودة ؛ خاصة فى قصائد الشعراء : نادى حافظ ومنى عبدالفتاح واشرف فراج ، كما ورد اسم الشاعر حسنى الزرقاوى على هذا النحو الخاطىء : (الزرقانى) ، وكذلك وردت قصيدة (اغنية للمدينة) باسم الشاعر محمد سعد شحاتة ، بينما هى لابن عمه الشاعر سعد محمد شحاتة .

نعتذر للقارىء عن هذه الأخطاء وعن غيرها مما قد لا يخفى على فطنته .

محمد كامل شاهين
المنوفية

ثلاث قصائد

ظمأ

أتسكَّعُ فى ليل الطرقاتْ
أتسمَّعُ فى سَحَرِ الحُلم النغماتْ
أفتح قلبى للأنداءْ
يشربنى ظمأُ الكلماتْ

ندى

فجراً :
يمرُّ على جناحينا الندى
نصحو .. نطيرْ
تطوى أغانينا المدى
يشدو بأضلعنا الصدى
صبحاً :
تفارقنا الوعودْ
نصحو .. نعودْ

قلب

أيها القابعُ فى أقصى اليسارْ

لو تحرَّكْتَ قليلاً لليمينْ

ربَّما ينبتُ بعضُ الياسمينْ

أو تناثرْتَ على إثْرِ انفجارْ

لتغيّرْتَ وغيَّرْتَ المسارْ

درويش الأسيوطى

أسيوط

تجليات (٢)

• ظهور أول :

نابتٌ أنت بين الضلوع ، وظلّك بالقلب نورٌ

ورائحةٌ من ودادٍ قديمْ

....

أنت رغم انبهام التفاصيل فى لحظة الوصل أنتْ ...

أنت رغم اختلاط الفواصل بين الذى هو منّا

وذاك الذى لم يَرِدْ

واضحُ البوح ، فى كلِّ شىءٍ

تجليت للقلب .. مختزلاً فى ظهورك كلَّ الطيوف

ومختزناً فى الرؤى سرَّنا للأبد .....

حِرْتُ :

من أين يشرقُ هذا الوجود / الظهور ؟؟

إلى أى حدٍّ تمدُّ جذورك فى داخلى

أى مَدْ ؟

هل ترى يختلى بالتجلّى سواك ؟

وهل بالتوحد غيرى انفرد ؟

لم تُجبْ ..

كنت تسألنى « الحالَ ؛ والحالُ يا سيدى خير رَدْ ..

فالمددْ .. المددْ ..

• ظهور آخر :

حين جاء الملاكان شقا جدار اندهاشِ الزمن

حين حان لنا الوصلُ ،

بالماء والثلج غسّلنى مطرُ الإختلاءِ

وألبسنى خرقةً من رضا ..

فالتزمت الخرائط أبحث عن وردة العبق المختزنْ .

....

حزنُ عينيك فى لطفهِ قادنى من يدى ..

قال : [إنى أرى فى المنام ...] ،

وبين عيونك أجلسنى فاعتصمت بما فى دمى من شجنْ

كَبَّنِى فوق صخر التقاويم نازعُتهُ غضبتى ،

....

كان قلبى بمعراجه ،

بينما كنتُ فى طرحة الإنشراحِ ،

تأملت ما أخرجا من دمى

لم أجدْ غير حزنٍ ،

وفتّشتُ حزنى ..

فلم يلْقنى غير لون تراب الوطن

محمد أحمد العزب
المنصورة

الخروج على حدّ الأنواع !!

أنا رجل جاوزت الخمسينَ ......
وتجْربتى تتجاوز أضعْافَ الخمسينْ !!
عشرون ربيعاًلاتكفى لمغامرة فى الحب معى ،
أرجوك ..
أنا متّهَمٌ بالتحْريض ،
ومتهمٌ بمراسلة الآتين إلى العقْد العشرينْ !!
ضَبَطوُا فى أشعارِى (تدرينَ) ..
مدائنَ للعشق الوهْلىّ ،
جزائرَ للعشاق المغتربينَ ،
حكايا لصبايا رفضتْ أن تسكن فى وَرَقِ القاموسِ ،
وأن تتَنَاسَخَ فى شرْط التدْجينْ !!
قادُونى للموت الفصلىِّ،
(فقلتُ أُبادِيهمْ)

وقرأتُ عليهمْ بعضَ تفاصيل الأُنثَى ،

لا أَنْسَى ..

كيف اختبأ قطيعٌ فى خدَرِ الكلماتِ ،

وكيف اهترأ قطيعٌ فى الشَّبَقِ التِّنّينْ !!

اقْتربى منِّى .. فى حذرٍ .. أو فابتعدِى .. أرجوكِ ..

فمازلْتِ صغيرة !!

خبّأْتِ لِيَ الحَلْوَى فى الشَّفَةِ السُّفْلَى ..

يا كَرَزاً يرْتجلُ على النبْع مصيره !!

وأنا خَبَّأْتُ لك الباروَدَ رحيلاً فى نهديْن ابْتُكِرا أمْسِ ،

ووعْداً فى حَلِّ ضَفيرة !!

اقْتربى منِّى فى حذرٍ .. أوْ فابتعدِى .. أرجوكِ ،

يقومُ السيفُ جداراً فى المَابَيْن ،

ويَبْقَى أن نستسلمَ ، أوْ نقترح الأَخْطَرَ :

عِشْقاً يورِقَ فى النصلِ العربىِّ ، ويَتْركُ فى العُشْبِ عَصيرَهْ !!

يَخْطَفُكِ الشاعرُ فِىَّ فتنْخطفينَ للمسةِ إيقاعِ الإيقاعْ !!

ويُراوغ فى معجمكِ البوْحُ ، يحاولُ أنَ يكْتبكِ كلاماً آخَرَ ،

أَعْرِفُ أن عزيفَ الأسْرِ نزيفُ مرتبكٌ مرتاعْ !!

لا تعترفى ..

فأنا مغرور ، أزْعُمُ ، منذ عرفتُكِ ،

أنّ جناحيْكِ امتَثَلا للأسْرِ ،

وأنَّكِ تحت حصارِى ،

أَرْهَفُ من أن تختارى الإقْلاعْ !!

إنِّى أحتاجُ إليكِ ،

إلى أنثى تعطينى حقَّ مُواطنتى فى عينيها ،

وأنا أُعطيها حقَّ إعادة خارطتِى ،

ونُسافر فى جَدَلِ الإبداعْ !!

إنى أحتاجُ إليكِ ،

ولكنِّى أَخْشَاىَ عليْكِ ،

وأُعلنُ منذ الآنَ وصولِى فيكِ إلى شعْرِى الْمُتَوَحِّشِ ،

أُعْلِنُ منذ الآنَ خرُوجِى فيك على حَدِّ الأنواعْ !!!

أحمد حسن شاهين
الإسكندرية

عيون عربية

ويرتحل اللاجئون عن النهر قبل الوداع الأخير
وخلفهم البندقية والنهر .
يرسل دمعته خفية تحت ستر الظلام
خائفاً يتكتم همسته ، مومئا بالسلام

أيها النهر فيم انتظارك والجدب يمتد
موتاً على شجر الذكريات الكئيب
فتنسحب الشمس ظمآنة من عيون الصغار
وتبدأ رحلتها للمغيب

سيدى الشيخ عفواً دفعتك عن غير قصد
فالصغير الذى فى يدى كاد يفلت يبغى الرجوع
بيتنا كان شرق المدينة يحوى القليل من الخبز والتمر،

والطفل يكويه شوق وجوع

سيدى والصغير الذى فى يدى جاهل ليس يدرك معنى الرجوع

ليس يدرك أن الرصاصة ليست تفرق ما بين صدر الصبى ،

وصدر المقاتل

وأن المسافة بين السماوات والأرض ،

أقرب من ضفة النهر هذا المقابل

وأقرب من خطوة بين كف الصبى .

وأبواب تلك المنازل .

عبد المنعم العقبى

البحيرة

والنداءات . . سلوى

نوديت ببيرق جنَّتها

للورد النائم فى الملكوت ... نداء الورد

وهسيسُ السوسن فى الشفتينِ

ورائحة الإصباح على نهدين كخمر الله

وما يوحيه القلب الفردْ .

نوديت بفضّةِ سيرتها لشموسٍ ولَهَى ...

تتدفق كل صباحٍ من صهباء الخدْ .

هتفَ الإشراقُ بطلعتها فقطفتُ النورَ

ولبَّيت الذهب المترقرق فى الأهداب / الوردْ .

فَتَحَتْ من خضرة عينيها أزماناً من ولهٍ فدخلتْ

ومشيتُ . . . مشيتُ . . . مشيتْ .

أتفرقُ فى الحِنَّاءِ ، وأخلدُ مثل المعنى فى خُيلاءِ الصوتْ .

نوديت : وما خيلاء الصوت ؟

أن أسمعَ نجواها .. شجراً يتفتَّقُ من شجرٍ ...

فيفورُ حصادُ الروح ... وأجهل ما عُلِّمتُ

سلوى .. سلواتُ قلوب المصلوبين على أشلاءِ نفير الوقتْ .

تثورُ ... أثورُ ، وتهدأُ . . . أهدأْ

تتهادى مثل غزال النور ،

وتقول ... أقولُ ؛ وتسكتُ ... أسكتْ .

سلوات الصحو

هل كانت وجه الفرحة فى كفِّ الله قُبيل الطينْ ؟

أم كانت آخر عطرٍ فى عبق التكوينْ ؟

نوديت

فصار الكون نداء الشوق

وجاء بُراقُ النشوة يحملنى

أتهدهدُ فوق سماء الوجدْ .

أمل جمال

المنصورة

رمل الوقت .. ملح الريح

للحزن مواسم تعرفنى

هل أحصيتَ دموعَكَ ؟

سوف أترجمُ كلَّ ملامحِكَ الآن

وسوف أعدُّ الآثارَ على جلدِك

مافى الجبةِ غيرُ الحزنِ

وغير ندوبٍ متبعثرةٍ فى كل زواياى

سامح الموجى

المنصورة

حُلْمِى

أشلاءً يتساقط حلمى فوق الخط الفاصلِ

مابين البحر وعنفِ الطرقاتْ

أشلاء فوق الخط الفاصلِ ،

والسائرُ فوق الأسفلتْ

يتمزق بين الأقمار وأحزانِ الغرباءْ

حُلْمي ترفضه الصحراءُ ويخشاه الربُّ

وتتعب منه الأشجارُ

فتلقيه على الأرض .. تدحرجُهُ الأرجلُ

لكنى سألملمُ أشلاءَ الحلمِ

وأصنع تمثالا وَحْشىَّ اللمسات .

الكون يضيقُ وأنا أتَّسعُ ..

وغِزلانُ الروحِ تفر إلى النيل

فيطردها

الوجعُ ينزُّ من (التحرير) إلى (القلعة) ،

من منحدر الأهرامات إلى الكاتدرائياتِ ..

وبنتٌ تترنَّحُ فى الهربِ . .

وتبحث عن خارطةٍ أخرى لرمالِ الوقتِ . .

وتدفن وطناً تحت الجلدِ . .

وتغمض عينيها عن المذبح فى استسلام

المطر يجئ بأبريل فيختبئ الأطفال

واخبِّئُ حُلمى

وجع لا يأمَنُ حتى لى

وشوارعُ لا ترتاح إلى خطوى الليلةْ .

فكرى عبد السميع
شبين الكوم

مليكة الإيوان

شتانِ بين الدمع يوم رحيلها | والدمع يوم لقائها شتانِ
الدمع فى عينى شتاءٌ غاضبٌ | والنبض من نارٍ ومن أشجانِ
وغرستُ فى عمق المحبة صرخةً | صمّاءَ عاشت فى فؤادٍ عانِ
أأراك من خلف النقاب رقيقةً | وأراك سافرةً بوجه ثانِ ؟!
إن كنت أنشد فى عيونك قبلةً | فالآن فى عينيك سر بيانى
وأقول أسلوكِ فيلعننى الهوى | وتضيع فيه حقائب النسيانِ
يا أجمل الأحباب أنت قصيدتى | طيرى فأنت مليكة الإيوان

محمد ربيع هاشم
الفيوم

وجه

حين كانت تدور الرَّحى
ويرفُّ التثاؤبُ بين الضلوعْ
كان يكتب أوراقه كتلةً من لهبْ
والأمانىُّ جوعْ
ادخلى جنتى الزائفةْ
أنت تنتشلين الكبد
حين تنكسرين ويعلو الزبدْ

متابعات

جرجس شكرى

صلاح عبدالصبور
فى ذكراه الثانية عشرة

« لا يقهر الموت إلا الحجر ، والكلمة أطول عمراً من الحجر ، وأصلب على الزمن . وكتاب الموتى والأهرام ولدا فى يومٍ واحد من أيام التاريخ . وقد يأكل الزمن المتطاول من الأهرام حجراً فحجراً ولكنه لن يُسقط من كتاب الموتى كلمة واحدة بل قد يُزحم صفحاته بالحواشى والتعليقات » .

بعد مرور اثنى عشر عاماً على رحيل الشاعر الرائد **صلاح عبدالصبور** تجىء كلمته أقوى من الحجر لتقهر الموت وتقف فى وجه الزمن كما قال هو .

وقد أقامت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون على المسرح الصغير بدار الأوبرا احتفالاً مساء الاثنين السادس عشر من أغسطس بمناسبة مرور الذكرى الثانية عشرة لرحيل **صلاح عبدالصبور** ، شارك فيه الشاعر **فاروق شوشة** الذى قدم الاحتفال بقراءته لمنتخبات من أشعار **صلاح عبدالصبور** ، كما شارك الشعراء **حسن طلب ووفاء وجدى وحسن فتح الباب وفريد أبو سعدة ومحمد إبراهيم أبوسنة ومحمد التهامى ومحمد سليمان ووليد منير** بإلقاء قصائدهم فى هذا الحفل . وكان قد اعتذر الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى** لسفره المفاجىء إلى المغرب لحضور مهرجان (**أصيلة**) . وتغيب أيضاً الدكتور **عبدالقادر القط** والشعراء **نصار عبدالله وبدر توفيق ومحمد مهران السيد** .

وقبل أن يلقى الشعراء المشاركون قصائدهم تحدث الدكتور **جابر عصفور** عن **صلاح عبدالصبور** الإنسان والشاعر والمسرحى والمفكر والسياسى . وقد أعلن فى كلمته أنه لم يأت للحديث

بصفته ناقداً ولا بصفته الرسمية ، ولكن باعتباره واحداً من عشاق **صلاح عبدالصبور** الذين تعلموا على يديه وأفادوا منه ، وكان له الفضل في تكوينهم الثقافي والفكري : وهذه هي الصفة الباقية : لأن المناصب التي يتولاها الشاعر زائلة ولا يبقى منه سوى الشعر الرفيع يهز وجداننا ويغسل قلوبنا .

ومضى جابر عصفور قائلاً : نحن لا نتحدث عن إنسان غاب ، فما أكثر الذين يغيبون بغياب الأضواء ، وما أقل الذين يبقون في الذاكرة ، **وصلاح عبدالصبور** واحدٌ من هؤلاء فهو القائل : « **اللفظ حجر** » . وعندما أسترجع علاقتي **بصلاح عبدالصبور** وأتعرض للحديث بصفتي العاشق والتلميذ وأذكر أنه أول شاعر مصري في العصر الحديث ينقلنا من آفاق الإحساس الرومانسي إلى إحساس مغاير ، ينقلنا من الحسّ التقليدي إلى الحسّ الحديث .

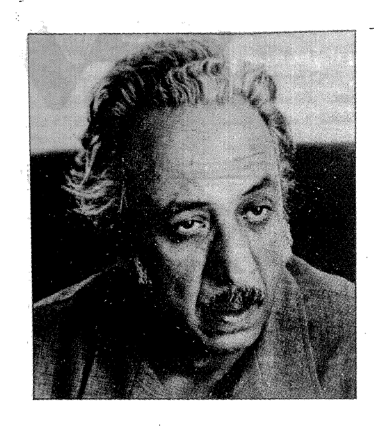
وبعد ذلك تعرض « **جابر عصفور** » للمقارنة بين **صلاح عبدالصبور ويوسف إدريس** فقال : ليست مصادفة أن نحتفي **بصلاح عبدالصبور** في أغسطس في الشهر نفسه الذي نحتفي فيه بحياة **يوسف إدريس** الذي كتب في مطلع الستينيات قصة « **السيدة ڤيينا** » في الوقت الذي كتب فيه **صلاح عبدالصبور** قصيدة « **إمرأة من ڤيينا** » . ومن العجيب أن القصة والقصيدة تدوران في موضع واحد وهو المصري التي يرحل إلى الغرب ولا يجد الأصداء التي يتوقعها في أحلام « **أحمد رامي** » التي صاغها « **لأسمهان** » في « **ليالي الأنس في ڤيينا** » وتداهم الغريب أصداء مغايرة . فبطل **يوسف إدريس** لم يستطع إقامة علاقة مع امرأة من ڤيينا إلا عندما استحضر وجه زوجته في مصر ؛ ولم يألف ڤيينا إلا عندما تحولت في مخيلته إلى « **حي السيدة زينب** » .

وأيضاً الأمر لا يختلف عند **صلاح عبدالصبور** فهو يبدأ بالحلم وينتهي بالواقع ، فاللقاء مع **السيدة** تتعدد دلالته الرمزية ، ويقضي الشاعر عدة ساعات يغني لها وحين يدق الصباح على النافذة يخرجان نحو الطريق المزدحمة ببشرٍ مسرعين إلى الموت والخبز ، وتنتهي القصيدة كنهاية **يوسف إدريس** فهل كان الأديبان يسعيان عمداً إلى تدمير الحلم الرومانتيكي .

ويرى **جابر عصفور** : أن الشاعر في قصيدة **صلاح عبدالصبور** لم يكن شاعراً نورانياً كما صوره **علي محمود طه** بل رجلاً من غمار الموالي يكتشف ويلهث وراء العلوم ككلب ، ويتمزق في عذاب الأسئلة ويكتشف نفسه من خلال الآخرين ، وهو لا يفعل هذا عارياً من الاطلاع والثقافة فقد كان **أبو العلاء المعري** نموذجه الذي كشف فكر الشعر وشعر الفكر .

فكانت قصائد **صلاح عبدالصبور** تفتح وتكشف آفاقاً جديدة فهي لا تنزلق من الذاكرة فننساها ، بل تحفر في الذاكرة حفراً فتعصفها مراتٍ ومراتٍ ، وتبقى لتطرح الأسئلة وتعيد اكتشاف العالم من حولنا واكتشاف أنفسنا ، وليس من الصدفة أن يتحول أبطال مسرحه إلى إشكالية معرفية .

ويضيف **جابر عصفور** أن **صلاح عبدالصبور** حول الشاعر



صلاح عبد الصبور

من النموذج المتعالى الهابط من السماء ومن الوهم إلى مغامرة فكرية فكان شعره يتركنا حزانى وحيرى فنكون كلنا « **أنكيدو** » حين فنكون كلنا « أنكيدو » حين اكتشف العالم فى لحظة فصار أكثر حزناً ؛ لأنه صار أكثر معرفة .

لقد صرخت قصائده فى ديوانه الأخير فى وجه التكرار والرتابة والملل ، ففى قصيدة « **كلمات إلى سيدة طيبة** » يلخص الشاعر حكمة ودلالة الوردة التى تحرقها الشمس وتحييها أيضاً وكيف فقد الشاعر والسيدة بكارتهما وهما يسيران فى طرقات المدينة المعقدة حيث فارقا سذاجتهما وتسلحا بوعى السؤال والمعرفة .

وعلى الرغم من أن **صلاح عبدالصبور** أفاد من **إليوت** . وعشقه إلا أنه كان ينتمى إلى الناس فى بلاده لا فى بلاد **إليوت** . وأخيراً يتحدث **جابر عصفور** عن مسرح **صلاح عبدالصبور** فيرى أنه يقهر الاستبداد والخسة ، فأبطاله أقنعة متعددة لدلالة واحدة هى أن إبداع الشاعر هو السيف الذى يواجه به قبح العالم . إنه درع « **بيرثيوس** » الذى يقف فى وجه الاستبداد .



شمس الدين موسى

تبلور اللمسة الواقعية في قصص «وشم الشمس»

طالعتنا أخيراً الكاتبة والقاصة **اعتدال عثمان** بمجموعتها القصصية الجديدة تحت عنوان « **وشم الشمس** » المجموعة الثانية للكاتبة، بعد « **يونس والبحر** » .

و**اعتدال عثمان** واحدة من الكاتبات المبدعات اللائى أخذن من الكتابة معادلاً لإرضاء مناطق ومساحات خاصة داخل النفس ، ـ نفس الكاتبة ـ فهى تعمل على ملئها بكل مكنونات الروح وهواجسها، مما يصل بمحاولاتها فى القصة إلى تلمس درب خاص ، بين كتاب القصة.

فالقصة لدى «**اعتدال عثمان**» ليست مجرد حكاية، أو حبكة أو مقدمة ، وعقدة، ونهاية ... هى حالة نفسية، أو حالة ذاتية خاصة تتخذ سمتها وفق مساراتها ومداراتها الجمالية النابعة من الأنساق اللغوية، والتراكيب التعبيرية على الرغم من عدم إغفال مبعث تلك الحالة الداخلية لدى الكاتبة، والتى قد تتمثل فى موقف، أو حادثة، أو لوحة، أو صورة مادية جامدة، أو إنسانية حية، أو طبيعية مشعة بالجمال الطبيعى، كما يلوح ذلك من قصة «**وشم الشمس** » التى أعارت المجموعة عنوانها .

فبداية القص، أو حالة التلبس الفنى لدى **اعتدال** تتمثل فى نقطة معينة ، ربما تعيها الكاتبة بطريقة لا إرادية أو بطريقة إرادية، فتنوء بها مثلما ينوء الشاعر بجنين قصيدته التى لابد أن تخرج إلى الحياة فى إطارها الخاص، وإلا أصاب الشاعر ما يمكن أن يصيبه إذا لم يحقق عالمه أو يدون قصيدته . تلك سمة خاصة لابد أن يلاحظها القارئ، فى معظم قصص **اعتدال عثمان**، وتجلى ذلك

فى المجموعة الأخيرة «**وشم الشمس**»، خاصة فى القصص التى قدمتها تحت عنوان «**مرج البحرين**» .

ولقد قسمت الكاتبة مجموعتها إلى ثلاثة أقسام هى :

١ ـ **تهاويل المحار** ـ وتشمل قصص السلطانة، وموال شوق وأشواق شارع عشرة، والقيلولة، وحكاية رجل نام مائة عام، وأسرار السرو .

٢ ـ **طرح البحر** ـ وتشمل خمس حالات أقرب إلى الرواية القصيرة .

٣ ـ **مرج البحرين** ـ وتشمل قصص ـ الزمرد تمرد، موقف الصمت بين الصدى والموت، بحر لا تحضنه السواحل، ووشم الشمس .

ولو جاز لمحلل تلك القصص التى حوتها المجموعة أن يتخذ من أسلوب التحليل الدلالى للغة والأسماء المفضلة لدى الكاتبة والمستخدمة فى عناوين المجموعة لنلاحظ لأول وهلة تكرر لفظة البحر. أو ما يدل عليه فى العناوين الأساسية للمجموعة **تهاويل المحار، وطرح البحر، ومرج البحرين** . ولا عجب أن يكون المحار بدلاً من البحر فى الجزء الأول، والبحرين فى الجزء الأخير، أى أن الكاتبة تحاول أن تستكنه نفسها أو ما يدور حولها، أو تستكنه مكونات غامضة فى بحر بعيد الأغوار شاطئه الآخر غير بائن، يحيطه الغموض وتغوص فيه الأسرار من كل ناحية، وهى تعمل وتحاول بطريقة ما من الطرق على إزاحة أستاره، أو كشف محتوياته لاستكناه غموضه . وربما تنتزع الكاتبة قارئها كى يغوص معها بين دهاليز ذلك العالم . الذى رأت أنه البحر، وما الذى يمكن أن يكون مثل البحر سواء فى غناه أو فى غموضه؟ وربما يصل كل ذلك بالحالة القصصية لدى **اعتدال عثمان** خاصة فى الجزء الأخير « **مرج البحرين** » إلى ضفاف عالم الشعر، فالرؤية شعرية ، وتطوى السرد داخلها، والمفردات المستخدمة تقترب، بل تتماس مع عالم الشعر، مما يجعلنا نرى أن مثل تلك الكتابات تأتى مزيجاً من الشعر، والكتابة العادية . والمبعث إلى ذلك فى قصة « **وشم الشمس** » صورة، تصل فى رسمها الكاتبة إلى نوع من الرومانطيقية تتجسد فى البنيات الخاصة، والتراكيب اللغوية، التى حوتها القصة، وتمثلت فى اختيارها لعبارات قرآنية، بدأت بها الكاتبة قصتها مثل « **القمر قدرناه منازل**» ثم تنطلق فى وصف الحالة الشعرية التى انتابتها أمام منظر طبيعى يشع بالجمال . فالراوى فى القصة يقف على قمة من قمم أطلس يواجه منها البحر، وربما المحيط الأطلسى حيث يختزل فيه عشرات التفاصيل .

« **القمر قدرناه منازل، منزل بينها يطل على بحر ومحيط وسواحل، يستمد منها المخصب والماحل، وتستصحب القاطن والراحل، تقف عليها جبال أطلس حارسة، حومات وزنقات تفضى إلى بعضها، ومساحات فائحة بروائح البهارات والشاى الأخضر بالنعناع، وعرق الكسكسى وعطر الأركان، ونسيم البحر المسلح المحيط** ... »

● فالكاتبة تنطلق فى وصف ما سيطر على روح بطلتها، أو الراوى.... فالقصة لوحة تلبستها نتيجة لغوصها فى عالم جديد عليها، مبهر فى أرجائه، بديع فى تفاصيله، عماده امرأة ترى الحظ يواجهها. وكأنها إحدى الغجريات المصريات اللائى يطوفن بين القرى والطرقات حتى يلتقطن أرزاقهن من تلك المهنة المنقرضة، مهنة البحث عن الحظ، أو كشف المخبئ.. تصف الكاتبة تلك المرأة الغجرية فى زيها الوطنى .. «**ملتفة بالبياض، منقبة حتى الفم، عيونها مكحولة بالشبق العتيق . فى يديها أوراق اللعب، المرأة فى ساحة الفناء تخلط أوراق اللعب، يالالاله نشوف الحظ**» .... وتلك حالة أقرب إلي الشعر، أو إلى الوصف الشعرى المنبعث من رؤية معانقة لما تلامس من تفاصيل الواقع مع عين الرائى أو الراوى ...

ومن المؤكد أن الجديد أو التحول الجديد الذى يلاحظه القارئ في المجموعة يأتى فى الجزء الأول من مجموعة «**وشم الشمس**»، الذى أعطته الكاتبة عنوان « **تهاويل المحار** »، وهو جديد بالنسبة للكاتبة؛ فيلاحظ القارئ أنها عادت إلي حد ما إلى كتابة قصة أخرى؛ وبأسلوب آخر غير الذى تعودنا عليه منها، فأبدت الكثير من الميل نحو كتابة القصة الواقعية، كما فى قصة « **موال الشوق** » أو شارع عشرة أو القصة الواقعية المركبة، التى تتخذ من الرمز أحد أدواتها مثلما فى قصة السلطانة . فأهم سمة من السمات الجديدة التى حملتها لنا مجموعة « **وشم الشمس** » خاصة فى القسم الأول منها تلك اللمسة الواقعية، وهو ما يمكن أن يتوقف أمامه القارئ، فلقد تلمست الكاتبة النهج الواقعى فى الرؤية والتعبير عنها مبتعدة عن الشاعرية إلى حد ما - وليس نهائياً - فلم تتجاوزها تجاوزاً تاماً .

فهى تعود فى قصة السلطانة إلى عالم الصبا والطفولة باستخدام السرد الواقعى؛ حيث السلطانة، تلك المرأة الفريدة ، والتى انغرزت تفاصيل شخصيتها فى نفس الرواية هى الحكاءة - أغرب امرأة في العالم، مثل **شهرزاد** تبهر الأفئدة لجموع الأطفال، وتشغل خيالهم بما ترويه من حكايات ساحرة جميلة استغرقت عالم الصبا والطفولة . تقدمها الكاتبة كامرأة ذات مواهب عديدة « **فى الصبح إنسية، وفى الليل كأنها من بنات الجان . تطبخ بقية النهار. فى المواسم تخبز خبيزاً يحمل مع أنفاسها رائحة العنبر. فهى تحكى القصة لتوصل العبرة، على الرغم من عدم خلوها من جمال . تبدأ حديثها مع مجموعة الأولاد بعبارة بسيطة وبليغة .. هى :**

« **بس اسمعوا، وانتو فى الآخر تفهموا** »

وكانت الراوية واحدة من المنبهرين بسلطانة التى لا تعجز عن فعل أى شئ، فتصفها أجمل وصف. وقصة «سلطانة» تضفر فيها الكاتبة قصتين الأولى - حكاية سلطانة ذاتها، والصورة التفصيلية التى رسمتها لها الكاتبة من الذاكرة، صورة وصفية شيّدتها الكاتبة بقلمها مجددة التفاصيل وتفاصيل التفاصيل لشخصية البطلة / سلطانة . والقصة الثانية - داخل

قصة السلطانة وتتمثل فى حكاية «جوهرة» التى كانت سلطانة تحكيها للأولاد، والتى توضح الطمع، والاستغلال، والرؤية السياسية باستخدام جوهرة كرمز؛ حيث جوهرة فى القصة معادل للحرية، التى عندما تغيب لابد أن تغيب «**جوهرة**» من القصر . كان ضياع جوهرة موازياً لضياع أمن الناس، وزيادة الرقابة على خطواتهم وأفكارهم وأحلامهم ، وتعيين حارس على كل واحد يحصى عليه حركاته وسكناته، ولا يعيب قصة السلطانة إلا الفقرات الأخيرة التى تعتبر زائدة على المغزى العام للقصة كخط فكرى، وعلي إطارها الجمالى كعمل فنى .

ويأتى القسم الثانى فى مجموعة «**وشم الشمس** » **لاعتدال عثمان** حاملاً عنواناً واحداً لخمسة أجزاء قصصية، أو خمس أقصوصات بعنوان « **مرايا الرمال** » ربما تكون البطلة فيهم واحدة هى امرأة معينة أو صور خمس للمرأة شاهدتها الكاتبة فأبرزت الكثير من التناقضات بينها، وكأنها تقدم شهادة نقدية على المرأة المعاصرة فى المدينة من منظور واقعى :

الصورة الأولى :

امرأة استهلاكية، كل همها البحث عن أدوات الزينة، وتوضيب شعرها لدى الكوافير المائع دون أن يكون لها أدنى وعى بما يدور حولها .

الصورة الثانية :

امرأة متوازنة ـ تعيش على حافة الكفاف فهى تعمل بالعلم ـ تعيش وسط أسرة فى بيت مكتظ تزحف إلى الوحدة، بعد أن تكشف الكثير من الأكاذيب التى تحيط بها .

الصورة الثالثة :

الفتاة الفقيرة التى يبيعها أبواها إلى أحد أغنياء النفط، وهى صورة واقعية تكررت آلاف المرات فى الأسر الفقيرة، وسرعان ما تعود إلى أهلها خائبة مدحورة بعد أن تتحول فى الغربة بعد زواجها إلى واحدة من بائعات المتعة، لكن بعقد شرعى، فهى المرأة الضحية .

الصورة الرابعة :

صورة المرأة التى طُلقت من زوجها ، ويسير بها العمر بخطى وئيدة، مأخوذة إلى الدراسات الجامعية، شغوفة، تحب زميلاً لها دون أن تعلن، حيث يمنعها فقر زميلها من الاعتراف بهذا الحب، على الرغم من ارتياحها لأسرة ذلك الزميل الذى تقضى بين أفراد أسرته معظم أوقاتها، وهى التى تعيش فى مستوى أفضل، وكل ذلك لا يمنع أن العمر يغرق منها، والزمن يسرقها ـ كما تقول ـ حتى أنها تشعر فى كل لحظة بجراح نفسها .

الصورة الخامسة :

صورة الفتاة التى وهبت حياتها للعلم والمعرفة وتفضيل البعثة على أى شئ آخر، حتى أنها ترى نفسها فى النهاية بعد العودة من البعثة وحيدة بين أبيها وأمها، وصورة رفاعة الطهطاوى على الكتاب الذى أهداه لها قبل البعثة أحد زملائها الذى لم يستطع الاقتران بها وفضل إهداءها كتاب الطهطاوى .

وربما تلك الصور تمثل فى عين الكاتبة الأنموذج المعاصر للمرأة

المصـرية ابنة الطبـقـة الوسطى الصـغيـرة أو غيـر الصـغيـرة فى معـاناتهـا الدائمـة، وضـيـاعـهـا فى المجـتـمع المعـاصـر الذى حـاصـر الجميع بمتطلباته، فكانت كل واحدة منهن ضـحـيـة بضـورة من الصـور لتفاصيل حياتها الخاصة التى لا تستطيع تجاوزها، فهى امرأة - فى عين الكاتبة - ضـحـية وليست بطلة بأى معيار من المعايير، فهى لم تهتم برسم صورة بطولة من أى نوع لتلك المرأة، قدمـتـهـا فى واقـعيـتـهـا سـواء كـانت اسـتـهـلاكيـة ، أو منكبـة على العلم، أو وحيدة، أو ضـائعـة، تحت تأثيـر قـيم والديهـا ..,. وهـى فى كل الأحوال ابنة للمدينة بكل ما ألم بها من تطورات وما أصابها من كبوات.

وفى النهـاية - فـإننى أعـتـبـر أن قصص مجموعة «**وشم الشمس** » **لاعتدال عثمان** تمثل منحنى جديداً فى أسلوب كتابتها للقصة القصيرة، سـارت فيه الكاتبة نحـو الواقـعيـة، والواقعية الرمزية، التى مزجت بينها وبين رؤيتـهـا الشـاعرية، فـضـلاً عن تسجيلها بصدق شديد لتلك الصور المتـوازية التى قـدمـتـهـا للمـرأة المصـرية، ولو أنهـا حـصـرتـهـا بين سـيـاج الفـئـات البـرجـوازية، ولم تتجاوز بها تلك السياج . لكن فى كل الأحـوال ، كـانت صـور المرأة صـوراً واقعية، تقترب كثيراً من التسجيلية .

والمؤكـد أنه يبـقى للكاتبـة فى المجموعة احتفاظها بلغتها المكثفة والمركـبـة، والتى تصل فى بعض الأحيان لمستوى التعبير الشعرى، وتلك سمـة هامة من سمات قصص **اعتدال عثمان**، حافظت عليها كثيراً ولم تستطع تجاوزها أو الهروب منها حتى فى أكثر القصص واقعية فى المجموعة .



شعبان يوسف

« هاجر » ـ كتاب المرأة ـ هـل مـن ضـرورة ؟

هل نحن بحاجة ماسة إلى كتابة تخص المرأة فى إطار كتابة تخص المجتمع ككل ؟ هل ثمة حاجة إلى أن نكشف عن أن المرأة قيمة منتجة وليست مستهلكة ؟ هل نحن فى حاجة إلى كتابة تكشف عن فعالية المرأة كعامل هام فى تقدم المجتمع وعنصر دال على تطوره ورقيه ؛ وليست دمية صالحة تماماً لعبث الإعلانات ، وعبث تخلف ذكورة المقهورين التى تنعكس كقوة ساحقة لهذه الدمية ـ التى جعلتها الزينة والأزياء والمساحيق والديكورات والاكسسوارات ذات الأسعار الباهظة والنظارات المعدنية المطعمة بأحجار كريمة ، والحلى الذهبية ، والجوارب « الشبيكة » ، والأحذية ذات الكعوب العالية التى تحدث رنيناً لافتاً وجذاباً ، والقمصان البلاستيكية ذات الألوان المختلفة ، والعطور الباريسية ، والعربات المخصصة للحريم فى القطارات ، ومترو الأنفاق ، وكافة « **ناقلات** » البشر العامة .. إلخ ؟! هذه العوامل القاهرة التى جعلت المرأة كائناً غريباً / مغترباً ؛ مستهلكةً أكثر منها منتجة . لا حول لها ولا قوة سوى ترتيب شئون المطبخ ؛ والسيطرة على المسافة المفروضة بينها وبين الرجل.

وبدون أى استرسال فى أشجان تؤرقنا ، وبدون أى بكاء على اللبن المسكوب ـ صدر الكتاب الأول من كتاب « **هاجر** » ـ عن **دار سينا** للنشر ـ إشراف القاصة الروائية **سلوى بكر** والدكتورة **هدى الصدة** .

وصدور مثل هذا الكتاب الهام والدال يجعلنا نحتفل به بغض النظر عن أى ملابسات سلبية قد تعلقت بالكتاب ـ من حيث هو الكتاب الأول ـ . فصدور مثل هذا الكتاب يكرس لنوع من الكتابة / القيمة / الفاعلة / وليست الكتابة السالبة / السلبية : هذه الكتابة المقلقة التى تكتشف بؤرة من الحرية لإشاعة قدر من « الهواء الكامن » المكبوت فى الصدور .

جاء تقسيم الكتاب تحت عناوين : (دراسات ـ فى القيم ـ هموم نسائية ـ إبداع قصصى

وشعرى - مقابلة - وأخيراً فى الأحوال الشخصية) .

وفى إطار الدراسات - تتقدم أولى هذه الدراسات للدكتورة **أميمة أبو بكر** لتناقش التفسيرات والتأويلات التى تعلقت **برابعة العدوية** - فحاولت الباحثة أن ترصد أسلوبين فى الكتابة والرواية عن **رابعة العدوية** ، وتعرضت لما كتبه الباحثون ، أو ماذا رأوا فى قصة تصوفها ، أو بالتحديد ماذا اختاروا أن يروا .

كما تتعرض الدكتورة **منى أبو سنة** « لقضية الحقوق بين المرأة والإنسان » وتركز على استعادة آراء فلاسفة التنوير الذين دعوا إلى تحرير المرأة مثل : **ڤولتير وديدرو، ومونتسكيو ، وكوندرسيه** .

ويناقش الدكتور **حسن حنفى** « **وضع المرأة** » فى المجتمع من زاوية أنه مرهون بطبيعة كل مجتمع وظروفه التاريخية وثقافته الموروثة ، ويقرر - أنه لا توجد مشكلة للمرأة فى كل المجتمعات ، والثقافات ، والعصور واحدة ونمطية ، وبالتالى لايوجد حل واحد لها يمكن تعميمه من مجتمع إلى آخر - لذلك تنوعت الحركات النسائية ، وتباينت من مجتمع إلى آخر .

أما الدراسة الهامة ، والرئيسية فى الكتاب والتى تعتبر محوراً هاماً، وبالغ الحساسية والخطورة ، فهى دراسة الدكتور **نصر حامد أبوزيد** حول المرأة والبعد المفقود فى الخطاب الدينى المعاصر ، فيكشف عن ظواهربالغة الخطورة تتجلى هنا أو هناك فى الخطاب الدينى المعاصر من خلال كتابات بعض السلفيين الذين يكرسون لتدشين أفكارهم التى تدعو إلى ردة مجتمعية ساحقة . ويرجع **أبوزيد** هذه الظواهر «إلى حركة الردة العامة - الاقتصادية والاجتماعية ، والفكرية ، التى ظهرت بوادرها فى الواقع المصرى خاصة ، وواقع العالم العربى عامة عشية يونيو / حزيران ١٩٦٧ .

وتناقش الدكتورة **هدى الصدة** . فى دراستها كتابات **قاسم أمين** فى زاوية نقدية انتقادية فى إطار تاريخى ، لتكشف أيضاً عن منطقة المحرمات فى كتابات **قاسم أمين** - وعن الظروف التاريخية والدافعية لهذه الكتابات من حيث هى كتابات لتحرير المرأة .

وفى مقال عذب ومؤثر وجميل للدكتورة **أمينة رشيد** تأخذنا معها فى الطريق إلى القناطر« **أدرك فجأة وأنا جالسة فى مؤخرة «الجيب»** **وهو** يستدير يميناً فى ميدان التحرير أننا فى طريقنا إلى القناطر - إلى سجن النساء .

وبالطبع نحن لا نناقش ولا نستعرض ولكننا فقط نشير . هناك أقلام هامة وجديدة وعديدة - **لطيفة الزيات** ، و د. **جلال أمين** ، و د. **نوال السعداوى** ، **وڤرچنيا وولف** ، **وسهام بيومى** - أما القصص **فلميسون ملك** ، ونها رضوان ، ونعمات البحيرى ، **وبهيجة حسين، وكادرين كنج** اريبيسالا وكارسون **ما كلرز** و ميلسيا موزر - والشعر **لامل فرح** ، **ومى مظفر وقصيدة مترجمة** - امرأة سوداء تتحدث - لبياه **ريتشاردز** - وأخيراً هناك مقابلة مع « **ڤيڤان خان**» حول النشاط النسائى فى باكستان - وينتهى الكتاب - بمناقشة هامة ومريحة لقانون الأحوال الشخصية فى تونس بين العلمانية المفترضة وجذور التراث الإسلامى للدكتور **نصر حامد أبو زيد** .

هذا الكتاب يحفل بالقضايا الهامة - والمفقودة والغائبة فى هذا السيل من المجلات الملونة والمصقولة والمكرسة التسطيح ، وابتذال المرأة .

أحمد مرسى

قضية البروفسور لينارد جيفريز

صورة أخرى لقضية « نصر أبوزيد »

لا أدرى ، على وجه الدقة ، إذا ما كانت جوانب الشبه بين قضية البروفسور **لينارد جيفريز** ، التى كانت طوال السنتين الأخيرتين محطّ اهتمام الأوساط الأكاديمية والرأى العام الأمريكى بصورة عامة ، وبين قضية **نصر حامد أبوزيد** التى لاتزال تحظى باهتمام الصحافة المصرية الفكرية المتخصصة والصحافة اليومية ، تكفى للربط بينهما .

ولاشك فى أن جوهر القضيتين هو فى الأساس حرية التعبير ؛ وإن كان فى قضية **حامد أبوزيد** ، قد اتشّح بقناع دينى . وكما تفجرت الأزمتان فى البداية فى ساحة الجامعة ، جامعة مدينة نيويورك ، فى حالة الطرف الأول ، وجامعة القاهرة فى حالة الطرف الثانى ، فقد امتد الصراع فى الحالتين إلى الرأى العام وأصبح من ثم قضية عامة . وبينما حُسمت قضية الدكتور **لينارد جيفريز** على مرحلتين ، فى تاريخ ١١ مايو الماضى ثم فى ٥ أغسطس الجارى لصالح الأستاذ الجامعى الأسود الأمريكى . أعتقد أن قضية **نصر حامد أبوزيد** ، بالرغم من عدم مشروعية الطعن فى قرار مجلس جامعة القاهرة ، لاتزال تنتظر الحسم ، لا لسبب من الأسباب إلاّ لإزالة وصمة العار التى علقت بوجه مؤسسة ثقافية لاتزال ، برغم التطور المؤسف لقضية **أبوزيد - شاهين** - تحظى بمكانة رفيعة لدى جميع المصريين .

وكان الدكتور **جيفريز** قد نُحّى من منصبه كرئيس قسم الدراسات الأفروأمريكية بجامعة مدينة نيويورك بسبب خطاب ألقاه فى مدينة ألبنى سنة ١٩٩١ ألّب عليه أجهزة الإعلام الأمريكية - الخاضعة للنفوذ اليهودى - التى اتهمته بـ « معاداة السامية » ، وهى تُهمة تعادل فى أمريكا تهمة التكفير التى شبهها فقهاؤنا بالخيانة العظمى . أما الجريمة التى ارتكبها هذا الأستاذ الجامعى الأسود فهى

أنه ذكر ضمن خطابه أن اليهود الروس الأصل والإيطاليين الأمريكيين الذين يسيطرون على صناعة السينما فى هوليوود دأبوا على تصوير الأمريكى الأسود بطريقة تنمّ عن الاحتقار . وفى الحال ، ارتفعت أصوات الاحتجاج وتحرّكت جماعات التأثير ومارست ضغوطاً هائلة على الجامعة التى تديرها سلطات المدينة مطالبة بطرده من وظيفته . ولكن **چيفريز** لم ترهبه الحملة الشرسة التى أرادت النيل منه ، وفى الواقع ، النيل من اتجاه أكاديمى بعينه يعتبر **چيفريز** أحد رموزه ، وهو الدراسات الأفروامريكية ، أو ما يسمّى الآن التمحْور الأفريقى ، الذى سبق أن تعرضتُ له فى هذا المكان .

ولم تنحصر الأزمة فيما بين جدران الجامعة أو مكاتب مسئولى حكومة المدينة ولكنها تجاوزتها إلى الشارع . فقد التف المواطنون السود حول الأستاذ الجامعى وعبروا عن تأييدهم له فى مظاهرات صاخبة كشفت النقاب عن الدوافع العنصرية التى تقف وراء المطالبين برأس الأستاذ الجامعى .

وقد حُسمت القضية أمس فقط ، بعد عامين تقريباً ، بحكم أصدره قاضى فيدرالى يقضى بإعادة الدكتور **لينارد چيفريز** إلى رئاسة قسم أو إدارة الدراسات السوداء بجامعة المدينة . ولكن لم يفت القاضى أن يؤنّب **چيفريز** ، فى سياق سرد مسوّغات الحكم ، « لتصريحاته الكريهة والسامة التى تستحق التوبيخ وأسلوب قطّاع الطرق الذى سلكه » ، ثم أكد أن إقصاءه عن منصبه انتهك حقوقه الدستورية .

وكان قرار **كينيث كونبوي** ، قاضى محكمة حىّ مانهاتن الفيدرالية ، الذى أُحكمت صياغته فى عبارات قوية ، بمثابة انتصار جلىّ للدكتور **چيفريز** ، الذى اتهم بمعاداة السامية . كما كان بمثابة توبيخ لكبار مسئولى جامعة المدينة وأمنائها الذين قال القاضى إنهم كانوا « غير أمناء » وربما كانوا « جبناء » فى طريقة عرضهم للقضية.

وقال القاضى ، فى قراره الذى يقع فى سبعين صفحة ، « من الواضح بما لا يدع مجالاً للشكّ ، أن الإجراء الذى اتخذته الجامعة كان إجراءً غير مقبول دستورياً » .

كان حكم القاضى **كونبوى** هو ثانى قرار هام يصدر لصالح الدكتور **چيفريز** منذ أقصته الجامعة من كرسى الدراسات السوداء منذ عامين تقريباً . وفى شهر مايو قررت لجنة محلفين بمحكمة فيدرالية منح **چيفريز** أربعمائة ألف دولار كتعويض فى قضية مدنية رفعها ضد مسئولى الجامعة . وبعد صدور هذا القرار ، طلب **چيفريز** إلى القاضى **كونبوى** أن يرأس المحكمة عند نظر قضية أخرى رفعها ضد الجامعة لإعادته إلى رئاسة إدارة الدراسات السوداء .

ولكن القاضى ، برغم حكمه بإعادة الأستاذ الجامعى إلى منصبه لم يطعن فى السلطة القانونية للجامعة فى سحب المنصب منه . وقال إنه كان فى وسع الجامعة أن تحاول إبعاده على أساس أن أداءه لوظيفته غير مُرضٍ ، وكان فى وسعها أيضاً أن تحاول أن تبيّن أن ما قاله أضرّ بإدارة الدراسات

السوداء وبالكلية أو الجامعة . ولكن مسئولى الجامعة ، بدلاً من ذلك ، كانوا « غير أمناء فيما يتعلّق بدوافعهم » . فقد ادّعت الجامعة أنها اتخذت قرارها بسبب عدم كفاءة الدكتور **چيفريز** فى الشئون الإدارية . ولكن القاضى وجد أن الدافع كان الغضب الذى أثير بسبب خطاب **چيفريز** فى يوليو سنة ١٩٩١ ، ولكى تعاقبه الجامعة انتهكت حقوقه بموجب التعديل الأول فى حرية التعبير .

وقال القاضى إنه كان ، مع ذلك ، فى وسع الجامعة أن تبنى قضيتها ضدّ **چيفريز** حول بعض المخالفات الخطيرة من جانبه . وأشار على سبيل المثال ، إلى اتهام وجّه إليه بتهديد محرّر بمجلة (**هارڤارد كريمسون**) - كان قد أجرى معه مقابلة - بالقتل . ومضى القاضى يقول « ولكن الجامعة اختارت ، بطريقة لا يمكن تفسيرها ، وربّما بجبن ، أن تتجاهل هذه المخالفات ولم تتخذ إجراءً ضدّ صاحب الدعوى إلاّ عندما ثارت حملة غضب عامة بسبب خطاب ألقاه فى يوليو ١٩٩١ » .

ولا تستطيع الجامعة أن تتجنّب الصورة المذهلة التى رسمتها لهيئة المحلفين : حيث شهد مسئولون أكاديميون كبار تحت القسم أنهم أبعدوا الأستاذ الجامعى بسبب تأخيره فى الحضور وفى تسليم تقديرات الامتحانات وسلوكه الفظ ، الأمور التى تجاهلتها الجامعة ، أو كانت تقبلها .

وتعترف الصحف التى تهاجم البروفسور **چيفريز** أن أعضاء إدارته جميعاً يؤيدونه : ولكنها تشير فى الوقت نفسه وبطرف خفى إلى أن معظم مساعديه يدينون له بالولاء لأنه هو الذى عيّنهم فى مناصبهم خلال رئاسته التى استمرت عقدين . وقد أعرب ، مع ذلك ، أساتذة آخرون بمنظومة جامعة مدينة نيويورك التى تضمّ إحدى وعشرين كلية ، عن تأييدهم لقرار القاضى **كونبوى** على أساس أنه يمثّل دفاعاً صحيحاً عن حقوق الدكتور **چيفريز** بموجب التعديل الأول . ولكن مسئولى الجامعة ، الذين أعلنوا بالفعل أنهم سوف يستأنفون حكم المحلفين بتعويض **چيفريز** ، أعربوا عن استيائهم لحكم القاضى **كونبوى** الذى قرروا أن يستأنفوه أيضاً .

ولأن للقضية بعداً عنصرياً يتجاوز حقوق التعديل الأول ، ومن بينها الحق فى حرية التعبير الذى بنت المحكمة حكمها على أساسه ، وهو فى الحقيقة المحرّك الحقيقى ، وإن كان يتجاهله جميع الأطراف ، لقرار الجامعة الذى تمّ تحت ضغوط اللوبى اليهودى والذى جند للحملة كبار السياسيين فى ولاية نيويورك ، وعلى رأسهم حاكم الولاية **ماريو كومو** ، لا أعتقد أن ملف القضية سوف يقفل ، أو يسمح له بأن يقفل ، عند هذا الحد . وذلك لسبب جدّ بسيط وهو أن السماح لأستاذ جامعى أسود ، أو حتى أياً كان لونه ، بأن يفلت بدون عقاب من تهمة معاداة السامية ، يمكن أن يمثّل سابقة خطيرة . لأن معناه تحطيم « تابو » السامية وما ينطوى تحته من محرمّات أصبحت لها مهابة التقديس ، عن طريق نكأ الجراح المستمرّ وتنشيط الشعور بالذنب تجاه اليهود ليل نهار بطريقة منهجية لا تعرف الكلل ، والتلويح بشبح « **الهلوكوست** » فى كل مناسبة وفى غير مناسبة .

وعلى أثر صدور الحكم أصدرت الجامعة بيانا قالت فيه « نحن نعتقد أن مسئولى كلية المدينة (كيونى) قد تصرفوا على نحو مناسب فى ممارسة حكمهم الأكاديمى لضمان وجود أفضل شخص ممكن على رأس إدارة الدراسات السوداء » .

ومن المؤكد أن ضغط اللوبى اليهودى هو أقوى ما يكون على المسئولين الذين يشغلون مناصبهم عن طريق الانتخاب العام ، ومن بينهم ، بطبيعة الحال المدّعى العام لمدينة نيويورك **روبرت إبرامز** ، الذى مثّل مكتبه الجامعة والذى أعلن أنه سوف يستأنف قرار المحكمة ، وانتقد القاضى **كونبوى** بقوله « إنه قد ألحق ضرراً خطيراً وقال أيضاً ، كاشفاً عمّا يضمره نفسه من ضغينة عنصرية ، « إن إعادة مثل هذا الإدارى المخرّب وداعية الكراهية إلى منصبه أمر لا مبررّ له على الإطلاق » .

ويبدو أن قادة الحملة ضدّ البروفسور **چيفريز** أرادوها حرباً شعواء . وفى محاولتهم لتوسيعها هرع مندوبو الصحف إلى **يولاندا موسيس** ، الأكاديمية السوداء التى لم يمض أسبوع واحد على تولّيها رئاسة كلية المدينة التى يعمل بها **چيفريز** ، والذى كان قد استلم منصبه فور صدور حكم المحكمة ، لاستطلاع رأيها فى قرار إعادته إلى رئاسة إدارة الدراسات السوداء ، لكنها رفضت ، من خلال الناطق باسمها ، التعليق على قضية **چيفريز** . ورفض مكتبها الردّ على عشرات المكالمات التليفونية التى راحوا يلاحقونها بها .

وتقوم قضية **چيفريز** على أساس عبارة وردت فى الخطاب الشهير - الآن - الذى ألقاه منذ سنتين فى مهرجان « **إمپاير ستيت للثقافة والفنون السوداء** » فى ألبانى ، عاصمة الولاية . وفى هذا الخطاب اتهم البروفسور **چيفريز** « اليهود الأثرياء » بممارسة تجارة العبيد ، واتهم اليهود والإيطاليين الأمريكيين بتدبير مؤامرة خططوا لها وبرمجوها داخل « هوليود » لتدمير السود .

والحملة ضد **ليونارد چيفريز** ، ربّما استمدّت قوة دفعها من آرائه الأكاديمية المثيرة للجدل والغضب فى كثير من الأحيان ، وبصفة خاصة نظريته التى تقسّم الأجناس إلى « أُناس الجليد » البيض و« أناس الشمس » السود ، والسود خلاّقون بالطبيعة ، ومتعاونون وحدْسيّون ، والبيض قساة وعدوانيون . وفى ظلّ هذه الخلفية ، أحدث خطابه الذى اتهم فيه اليهود بتجارة العبيد عاصفة من الانتقاد والاستياء فى أوساط اليهود والمسئولين فى المدينة والولاية الذين يعملون ألف حساب للدولار والصوت اليهودى . ولذلك ارتفعت الصيحات بطرده من الجامعة ، فى الوقت الذى قبل فيه الرأى العام الأمريكى ، بما فيه الوسط الأكاديمى ، ادّعاء أستاذ فلسفة أبيض بأن چينات الجنس الأبيض تحدد تفوقه وذكاءه ، كما تحدد چينات الجنس الأسود محدودية الذكاء .

والجدير بالذكر أن طلاب الكلية رحّبوا بصورة عامة بقرار إعادة الدكتور **چيفريز** إلى مقعده بإدارة الدراسات السوداء . وقال أحد المدرسين إننى سعيد بإعادته إلى منصبه ، سواء كنت أوافق أولا أوافق على سياساته ؛ لأن هناك

مدرسين آخرين فعلوا الشيء نفسه » وكان يشير مدرس مادة الفيلم والفيديو إلى **مايكل ليفين** ، أستاذ الفلسفة اليهودي الذي تردّد أنه أدلى بتصريحات خارج الفصل تفيد باعتقاده أن السود أقلّ ذكاء في المتوسط من البيض . وقد أرجع ذلك إلى جينات كل من الجنسين . وقد حصل البروفسور **ليفين** هو الآخر على حكم أصدره نفس القاضي ، **كونيوي** ، منع الجامعة من اتخاذ أي إجراء جزائي ضده .

وكان **نواخ دير** ، عضو مجلس مدينة نيويورك ، قد هدّد على أثر منح البروفسور **چيفريز** التعويض ؛ بالتحرّك من أجل خفض تمويل « **كيوني** » ما لم تطعن الكلية في قرار المحلفين . وقال **دير** ، وهو يهودي آرثوذوكسي « إذا قرروا أن يستسلموا ، فسوف أقاتل بقوة وضراوة لمنعهم بأية طريقة في وسعي ؛ ولو استخدمت عملية الميزانية . إنني لن أقبل أن يُموّل أعداء السامية ودعاة الكراهية » .

تلك كانت قصة قضية البروفسور **چيفريز** ، الذي نصره قاضي فيدرالي لم يُخفِ كراهيته وازدراءه له ، بل ولم يحاول إخفاء تعصّبه الشخصي ، ولكنه في النهاية أعلى كلمة القانون أو الدستور الذي يعطي المواطن الأمريكي - أي مواطن - حقه في حرية التعبير .

فهل يا ترى ، يستطيع **نصر حامد أبوزيد** أن يلجأ إلى القضاء المدني لاستعادة حقه في حرية التعبير والحصول على الأستاذية التي يستحقها بجدارة ؟ .



يحيى حجى

الفـــارس الأزرق يواجه الأيدى السوداء

« إن كاندينسكى يرسم أنغاماً ... وقد حطم الحواجز الفاضلة بين الموسيقى والتصوير »
سير ميكل سادلر

تبدو طبيعية الآن تلك الضجة الإعلامية، التى تصاحب عرض ٤٠ عملاً فنياً **لڤاسيلى كاندينسكى** فى مدينة فلورنسا الإيطالية، وتنتمى تلك اللوحات إلى فترة شبابه الأولى فيما بين عامى ١٩٠١ و١٩٢٠ فى روسيا والإتحاد السوڤييتى .. فلماذا هذه الضجة ؟

تعود هذه الضجة المصاحبة للمعرض إلى سببين .. السبب الأول، أن هذا المعرض يجيئ بعد سقوط الإتحاد السوڤييتى ، وبعد عشر سنوات منذ إقامة آخر معرض **لكاندنيسكى** بإيطاليا. والسبب الثانى أن كاندينسكى كرسام عظيم أُجبر على مواجهة بطش الأيدى السوداء ـ كما أسماها هو . وكانت أول يد سوداء هى الدكتاتورية



٢ بيضاوى ألوان زيتية ١٩١٩

الستالينية، بعد وفاة **لينين**، التى خبأت أعماله وحجبتها لسنوات طويلة عن الجمهور . ثم كانت اليد السوداء الثانية فى ألمانيا حين أغلق **هتلر** مدرسة (الباوهاوس) وأجبره على الخروج من ألمانيا هائماً منفياً ين فرنسا وإيطاليا، حتى مات بباريس سنة ١٩٤٤ .

وأخيراً .. أُفرج عنه، وجاء هذا الحشد من لوحاته لزيارة مدينة فلورنسا وليعرض فى بالاتسو ستروتسى، مصحوباً، بالإجلال والوقار اللائقين بمكانته فى الفن الحديث . جاءت اللوحات الخبيئة فى

مستودعات وسراديب سرية، تحت رعاية نائبة مدير متحف سان بطرسبرج **يفجينيا بتروفا ونيكوليتا ميسلر وجون بولت** . هذه المجموعة المختارة تمثل الفترة الروسية، وفيها قام برسم روسيا، الوديان والسهوب والجبال، القرى والأنهار، الأساطير والحكايات الشعبية، الأجواء الروسية فى مختلف الفصول، بأضوائها الباهتة، وثلوجها التى أذابتها شمس الشمال الشاحبة .

يلقى المعرض حفاوة مذهلة، برامج تليفزيونية، ندوات ودراسات نقدية شغلت العديد من صفحات الصحف والمجلات، فضلاً عن إصدار كتالوج طبع فيه إلى جانب اللوحات العديد من الملاحظات النقدية، ودراسات تحمل عنوان كتابه (فن الإنسجام الروحى) الذى ترجم للإيطالية لأول مرة احتفاء بهذه الزيارة .

ولد **كاندينسكى** بموسكو سنة ١٨٦٦، درس القانون والاقتصاد السياسى حتى زار باريس فى سن الثالثة والعشرين لأول مرة . وحين بلغ الثلاثين ١٨٩٦ قرر أن يهجر القانون ليكرس نفسه للفن، فرحل لألمانيا وموناكو لدراسة التصوير .



لوحة رقم ٢٠١ تصوير زيتى ١٩١٤

قام بعدة رحلات إلى كل من هولندا وتونس وإيطاليا، وفى عام ١٩٠٤ شارك فى صالون الخريف بباريس لأول مرة . ومنذ ذلك الحين، وبعد هذا الإحتكاك خارج بلاده، ظهرت بلوحاته نوازع أكيدة للتخلص من قواعد الواقعية .



بقعة سوداء ألوان مائية ١٩١٢

فى ميونيخ التقى بتيار التعبيريين الألمان فأسس مع الفنان الألمانى فرانز مارك جماعة **(الفارس الأزرق)** وظل منذ عام ١٩١١ يقسم وقته بين وطنه وموناكو، حيث حقق لنفسه رؤية فريدة لفنه . يعود لموسكو فيما بين عامى ١٩١٨و١٩٢١ بعد أن قطع نشوب الحرب العالمية الأولى مجرى الحياة الفنية فى ألمانيا، فيتقلد مناصب حكومية هامة، حيث عيِّن عام ١٩١٨ عضواً بقسم الفنون للثقافة الشعبية، وأستاذاً بأكاديمية الفنون الجميلة بموسكو، ثم مديراً لمتحف الثقافة الفنية بموسكو . بينما كان يزاول الرسم فى المراسم الحرة التابعة للدولة فى (فخوتماس) وعمل على تأسيس أكاديمية الفنون والعلوم فى (شوك)، وبعد موت لينين فى عام ١٩٢٤ خمدت ريح التغيير، فلم يحتمل الضربة المضادة فى (الواقعية الستالينية) التى بدلت الجو الثقافى فجأة فلم يعد يُسمح بغير الفن التقليدى، فشحبت أوهام مالفيتش **وتاتلين وزودشنكو** ومصورين وشعراء وموسيقيين آخرين .. وكان ذلك هو جيل الطليعة الفنية فى الإتحاد السوفييتى إبان الثورة، الذى كان يلقى تشجيعاً كبيراً .

فى نهاية عام ١٩٢١ يعود لألمانيا للقيام بالتدريس فى (الباوهاوس) مدرسة التصميمات الشهيرة التى أسسها كل من **ڤالترجروبيوس وفيمار** عام ١٩٢٢ قبل إستيلاء هتلر على الحكم، ويبقى فى ألمانيا يمارس نشاطه بحيوية لثمانى سنوات، قام خلالها بزيارات عديدة إلى مصر وفلسطين وسوريا وتركيا واليونان وإيطاليا، ولم يكن يعلم هل سيعود لوطنه أم سيبقى فى هذا المنفى حتى مات بباريس سنة ١٩٤٤، بعد أن أجبر على النزوح من ألمانيا متخلياً عن لوحاته إكراهاً سنة ١٩٣٣ على يد هتلر الذى أغلق (الباوهاوس) . وفى سنة ١٩٣٧ صودرت لوحاته السبع والخمسون التى أنجزها كلها بألمانيا، حيث صنفها النازيون فيما أسمى بالفن المنحط .

تعد أعماله التى تركها بالاتحاد السوفييتى ، أعمالاً بالغة الأهمية، فهى تساعد على فهم الجانب الصوفى فى حياته، كما عكست حبه لبلاده التى صور طبيعتها المفعمة بالغموض، ولا تقف هذه الأعمال عند هذا الحد الظاهرى، ولكنها تعكس قدراً كبيراً من التجاوب الذاتى مع



كاندنيسكى فى موسكو ١٨٩٠

روح القصص الشعبى، بما يطرحه سياقها من غنائية وخيال وحس صوفى . لقد كان **كاندينسكى** أكثر ميلاً للتحقق من كنه ذاته وسبر أغوارها، وتَّطلب ذلك جهداً



تصميم بألوان مائية ١٩١٥

لتحصيل المعرفة من أنحاء العالم . فأسفاره صبغت تجاربه بانفتاح روحى ، فامتلك مقدرة التعبير عن الحقائق النفسية الباطنة . كانت لهذه الآفاق الرحبة ظلال ظاهرة انعكست على الخبرات التى نقلها إلى مناهج التعليم بالباوهاوس، والتى حدد نقاطها ووضع أُسسها خلال سنوات ثورة أكتوبر .

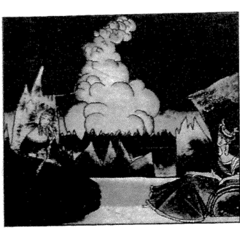
« **إن بهجة الحياة تكمن فى إنتصار لا يمكن مقاومة قيمه الجديدة**» .. هكذا كتب **كاندينسكى** سنة ١٩١١ في تقديمه لجماعة (**الفارس الأزرق**) .. القيمة الجديدة التى تصورها كانت مرتبطة بـ «انسجام الروح»، فالفن نبع للحرية، لأنه يمنح الحياة هذا الصوت الداخلى. الانفعالات التى تذهب إلى أبعد من الحدود المألوفة والمعتادة .

إن الإحساس الإيجابى للإبداع ينبسط كما «**شعاع أبيض يخصِّب الوعى والإدراك**» كان نصره الحقيقى، فى استنهاض قيمة جديدة، لا تتحقق فوراً، ولكنها تحتاج للوقت لتتبلور فتفحم «يد الكراهية السوداء» العدو الحقيقى

للشعاع الأبيض .. بهذه اللغة الإيحائية والمتأثرة بقوة التقاليد والأعراف الرمزية الروسية، يحدد **كاندينسكى** تصاويره الشعرية المتفلسفة . اليد السوداء تقهر البديهة، وتجبرها على مشاهدة العالم الثانى مسيجاً بتخطيطات مقررة وثابتة .

إن مادة التصوير هى «طريقة توزيع السياق الروحى كالطاهى الذى يظل ينتخب مرة وأخرى ما سيصبح ضرورياً بالنسبة له» .. فبالنسبة **لكاندينسكى** كان من الضرورى بلوغ جوهر الأشياء، لأن «**القيمة الجديدة، كانت تفتح في العالم عهداً جديداً للروح**» حيث لم يستطع الفن أن يحقق هذا البعد الروحى الجديد بعد.

حين أعتبر **كاندينسكى** مؤسساً للتيار التجريدى - وهذه حقيقة - لم يكن لديه من نوازع التحريف ما يثير غضب المشاهد، لكنه عمد لاستلهام أفكاره مما تزخر به الحياة والطبيعة من التجريدات التى تدركها العين المدربة، نائياً بهذه



(سحابة بيضاء) تصوير على الزجاج ١٩١٧

الاختبارات عن الدلالات القريبة، ولهذا عزز اللوحة بالانتقاءات الجمالية والإنسجام الذاتى، ليحمل الرسم قدراً أكبر من القوة الديناميكية . لقد تقوَّت الروح المشبوبة بفيض المعرفة والثقافة الصافية، فى حين امتلأ العالم بصخب التنافس العلمى وسيادة العلوم الرياضية، فصار العلم جهازاً جهنمياً يجرى مبضعه على جسد الواقع فى كل لحظة . إنه سباق حقيقى : الطاقة النفسية، نظريات فرويد، الاكتشافات الفيزيائية، الذرة .. إلخ . لكن النطاق الذى تغنى فيه **كاندينسكى** بالألوان، لم ينتسب إلى التفكير الديكارتى التنويرى، لكنه كان ذلك الذى ما يزال يتألق بنور المعرفة المدخرة، صدى التصور الصوفى، الفكر الفلسفى المتراكم، ثقافة النباتيين والرقصة المتناغمة .. كانت تلك هى النقاط الرئيسية اللاتى كن يوجهن البحث فى «الصوت الداخلى» الصوت الذى تجذَّر فى العمق باتجاه كل الثقافات .. من بين ذلك الفولكلور الشعبى الروسى والشرقى وعالم الفطرة الأفريقى حتى الأوهام والخرافات والأساطير، التى تظل أصل الخيال والتصور المقدس للغرب .

كان **كاندينسكى** إذن يسعى للإقتراب من «القيمة الجديدة» المنبعثة من موسيقى **شوينبرج**، كما كان يسعى نحو النظرية الذرية المجردة، ولكن بدون أن يغفل أو يهمل الوثبة الروحية فى الخرافات والحكايات الروسية، والملحمة **الفاجنرية** عن (لوهنجرين) .. إذن تلك هى لوحاته، على الورق، والزجاج، والقماش، حيث تناجى الأشكال منشأها الفولكلورى، الذى غذَّاه كل من **بوشكين وجوجول** .

مهرجان المسرح السابع والأربعون

فى كل عام وللمرة السابعة والأربعين وفى زمن لا يتعدى شهراً من الزمان، تصبح مدينة **أفينيون** قلب الحياة المسرحية فى فرنسا، فتحتضن مهرجانها المسرحى سنوياً، ليجذب معه الفرق المسرحية والجماهير من مختلف أنحاء العالم. منذ الصباح الباكر ولساعات متأخرة من الليل، نشاهد خشبات المسارح، والميادين، والشوارع محتلة بمئات العروض والمشاريع الفنية والأفكار المسرحية.

كان مؤلفو مسرح القرن العشرين ودراماته هم مركز هذا المهرجان المسرحىّ هذا العام. وجدير بالذكر أن نشير كذلك إلى «**دون جوان**» **موليير** و «**أوديب**» **سوفوكليس** و «**خادم سيدين**» **جولدونى**، وعروض أخرى قُدِّمتْ فى المهرجان تنتمى إلى القرون السالفة. ومع ذلك فإن النص المسرحىُّ المعاصر، وفنون الموسيقى والرقص الحديثة قد قررتْ رسمياً - إذا جاز لى هذا التعبير - بروفيل هذا المهرجان وواجهته وطابعه. التقينا - على سبيل المثال - بطليعية مسارح بدايات القرن العشرين، ومن بينها - على وجه الخصوص - بمسرح **ڤيتكاتسى** الطليعى البولندى، وبمسرح **بيكيت** الجديد، أو بمسرح الواقعية اللاذعة الحادة للمخرج Steven Berkoff ، وتعرفنا على المسرح اليابانى الراقص الحديث المبهر، وعروض مسرحية تعتمد في جوهرها على مؤثرات صوتية وتقنيات ضوئية جديدة، وبمسارح الأطفال.

لقد كان مُجموع العروض من حيث إطارها الفنى ثرياً وزاخراً بالمفاجآت. أعدَّ المنظمون المهرجان إعداداً دقيقاً لاستقبال كل عرض مسرحى على حدة؛ فيما يخص المعدات والإعداد الفنى والدعاية، فوصلتْ كل هذه العناصر إلى درجة متميزة من التكامل والإتقان؛ لدرجة قد تثير معها غيرة كثير من الدول التى تنظم هذا النوع من المهرجانات. ولتزايد كمِّ هذه العروض يصعب

على الإنسان القيام باختياراته؛ فالعروض كثيرة ومتنوعة تعتمد على قدرة المتلقى لمشاهدتها واختيار أهمها. ولذلك يصبح السؤال المطروح: ما أفضل هذه العروض؟ سؤالاً شائكاً على الناقد والمتلقى. يصعب الإجابة عن هذا التساؤل، ونحن لم نتعرف بعد عن قرب «بربرتوار» المهرجان ككل، ولا يمكننا - فى ذات الوقت - أن نطالب بالمستوى الرفيع لهذه العروض، فقد كان كمّها كبيراً، ومعظمها اتفق على تقديمه دون اختيار متأنٍ من لجنة المهرجان. ومع ذلك كان مجمل هذه العروض فى نهاية الأمر يعنى شيئاً، ما دامتْ قد استطاعت أن تثير الرأى والرأى الآخر لدى المتفرجين.

جاء هؤلاء من أنحاء متفرقة من العالم، معهم أذواقهم المسرحية المتباينة، ورؤاهم المختلفة للفنون المسرحية، وللسبب ذاته نلاحظ أن ما أعجب به فرد، قد لا يوافق عليه الآخر. ويمكن لى أن أسوق أمثلة تؤكد ما أقول، ومن بينها مسرحية «Kvetch» من إخراج چورچ لاڤيليه كدليل على ملاحظتى السابقة. فمنذ اللحظة الأولى لم أشعر برغبة فى التواصل مع رؤية سينوغرافية المسرحية ذات اللون البرتقالى المبالغ فيه. فلم أجد لهذا الإسراف مبرراً أومعادلاً موضوعياً يحتم تواجده فنياً مع مفردات العرض المسرحى الأخرى؛ وينطبق الأمر ذاته على المؤثرات الموسيقية والضوئية غير المفهوم دلالتها، وما هو أسوأ من ذلك، تلك الإشارات الجنسية المباشرة التى زخر بها عرض لاڤيليه دون مبرر. استقبل جزء من الجمهور هذه التجربة المسرحية بملل متزايد منتظرين اقتراب نهاية العرض، بينما شعر قسم آخر من الجمهور بالرضا وهم يلهون مع العرض المسرحى مستجيبين لكل «الألعاب التمثيلية » غير المجدية التى قدمها الممثلون فوق الخشبة.

والمثال على ذلك التيار المسرحى الآخر المُمَثَّل فى مسرحية «Kurka Wodna - الدجاجة المائية» التى ألفها الكاتب الطليعى البولندى المذكور ڤيتكاتسى، وقدمتها فرقة مسرحية فرنسية تسعى للتجريب وتحاول تقديمه بأسلوب اتسم بالبساطة المتناهية، وعمق إيحاءات إطارها السينوغرافى. اكتفى العرض باستخدام بعض خطوط تتلاقى بعضها بالبعض بدءاً من جوانب مقدمة خشبة المسرح، مروراً بوسط المقدمة ذاتها، وصولاً إلى عمق الخشبة؛ حتى يتجدد منظور زوايا العرض المسرحى، بالإضافة إلى وجود «ثُريا» أحدثت نوعاً من التضاد الحاد مع ديكورات المسرحية الأخرى، عدا القدرة الفائقة على الاستمرارية المتسمة بالنعومة للانتقال من الفصل الأول إلى الفصل الثانى بفضل السينوغرافية المسرحية التى قامت بتلخيص بعض «الموتيفات» الدرامية؛ ممهدة لتواجدها فى الفصل التالى معلنةً عنها بتقديمها فى الفصل الأول. ليستْ الديكورات فقط، ولا الأزياء وحدها بشاهدين على تفهم العرض المسرحى بتعبيريته الخالصة فقط، بل كانت الخلفية الموسيقية باعثاً كذلك على التواصل بالأحداث المسرحية، حيث نصغى - كمتفرجين - لذات اللحن الذى يتكرر بشكل دائم لا يتوقف طوال العرض المسرحى ولا يتغير، فيغدو الشكل أكثر عمقاً والأسلوب والمحتوى أسرع فى التواصل مع المتفرج، وأحياناً تبدو هذه العناصر جميعها غير مُدْرَكة داخل هذا العرض المسرحى الطليعى، مما يؤكد أنه لا ينبغى فهم كل ما يطرحه العرض المسرحى بشكل حَرْفى. يمكن لنا تلقى هذه التجربة المسرحية باعتبارها لوحة ، حيث تصبح الكلمة مجرد استكمال للمناخ العام الذى يجذب المتفرجين منذ الوهلة الأولى.

إن الكاتب المسرحى البولندى مؤلف التيار الطليعى فى الفنون التشكيلية وفنون المسرح والذى أُطلق عليه بالشكل الخالص ـ فى ثلاثينيات هذا القرن ـ Forme Lure ليس حتى النهاية مفهوما لنا، سواء على مستوى أفكاره الجوهرية أو فلسفته الفنية أو حتى أعماله المسرحية. لذلك كله فإن دراماته ليس من السهل القيام بإخراجها، ولذلك أيضاً لم توقظ مسرحيته «**كوركا فودنا**» حماس الجميع لها وإعجابهم. يقودنا هذا إلى التوقف عند مستوى الجماهير المُشاهدة، فتكون محصلة ذلك تضاداً في التلقى والاستيعاب ينشأ عن الطبيعة المتباينة للجماهير التى يستوعب جزء منها المسرحيات الحقيقية ذات السمة التجارية البحتة، والجزء الآخر مسرحاً مختلفاً فى واقع الأمر نحن نعرف أن مسرح بلدٍ ما غالباً ما يستجيب لمطالب الجماهير متناسياً أحياناً الحاجة إلى الوعى الثقافى المتطور لأذواق هذه الجماهير. وفى ظنى أنّ المهرجان فى**أفينيون** قد استجاب لذوق جزءٍ غير ضئيل منها، فتحقق هذا فى عدد من العروض التى اتسمت بالتسطيح والمباشرة، جاذباً بهذه الوسيلة هذا الجزء غير الضئيل من الجماهير . ولذلك غاب عن بعض هذه العروض طابع العمق فى التناول الذى يسعى إليه متذوقو المسرح المثقفون. ينبغى إذن على كل مهرجان أن يكون تظاهرة فنية كبرى، فنحن نتوقع من هذا النوع من اللقاءات مولد رؤى جديدة تصدمنا، وتوقف النفس فى صدورنا، لنعيد النظر ثانية في حياتنا، فتصبح أفضل وربما تغدو أجمل! المسرح العادى سواء كان جيد الصنع أم أقل جودة؛ نجده كثيراً في بلادنا، ولذلك يصبح البحث عن الجديد هو طوق النجاة لمستقبل مسرحنا. ومع ذلك فلا مفر أمامنا من أن نعترف أن منظمى مهرجان **أفينيون** قد راعوا رعاية حقّة مهرجانهم ليكون مجال العروض المسرحية متسعاً ورحباً للجميع، فبجوار «المسرح الدرامى» نلتقى في المهرجانات كذلك بعروض راقصة؛ ومن بينها على سبيل المثال « **Jours Etranges &So schnell** » من تصميم الراقص « **دومنيك باجيه** »، وقد قُدّم هذا العرض فى أروقة القصر البابوى **بأفينيون** . شاهدنا كذلك فى ذات العرض تفسيراً شيقاً على مستوى الموسيقى الإلكترونية الحديثة وموسيقى باخ الكلاسيكية؛ لكثير من الأفكار المسرحية دون الاستعانة بالكلمات. كما أنّ بعض مقاطع العرض المسرحى مُثّلَتْ رقصاً دون الاستعانة بخلفية موسيقية على الإطلاق، مما استفز نقد جانب من الحضور ليس لصالح العرض. فالرقص هو صيغة تعبير الجسد، وأثبت هذا العرض أن الموسيقى ليست دائماً هى التى تحدد طبيعة الحركة المسرحية؛ مما يؤكد القول المأثور « فلنصغ معاً إلى الصمت!» نعثر فى صمت هذا العرض على موسيقى لأرواحنا. وتلعب مؤثرات الإضاءة كذلك دوراً كبيراً فى العمل الفنى؛ ففى الحائط الفوسفورى ينعكس لنا جلال القصر البابوى؛ وهيبته بفضل إضاءته، مما يهبنا استخدامات شاعرية جديدة من التكوين السينوغرافى للعرض بأكمله.

فلنتجه الآن نحو الميادين والشوارع السابحة فى مسارح العالم داخل **أفينيون**. فهل سنعثر هناك على ذلك الذى نبحث عنه فى مسارح شبيهة مثل مسرح الشارع، ذلك الذى يتبنى في الشكل والصياغة (مسرح الواقعة Happen-ing) الذى يحتضن بدوره جمهوره تحت أجنحته وعن غير توقع منه؟ إن عروض الفرق المسرحية التى قُدِّمت

فى المهرجان بممثليها جميعاً، وتلك المونولوجات المسرحية الفردية، كانت متنوعة ومتباينة بلا شك . فلم يتناس المهرجان أشكال الكوميديا **دى لارتــى** التى عرضها أصحابها الأصليـون من الإيطاليين، وأثارتْ انتباهنا تلك القدرات الفنية للممثلين الذين مثّلوا فرقاً أقرب إلى فرق الحواة أو السيرك ـ أولئك القافزين على الخطوط، الذين يقدمون مشاهد أكروباتية بتمكن ومقدرة فائقتين، وأفسح المهرجان مكاناً بارزاً لمسارح العرائس، ومنح شرعية لمسرح جديد يطلق عليه «المسرح البطىء الحركة ـ Slow motion » كانت كل هذه بمثابة عروض مغلقة رسمت الحدود بوضوح للمسافة التى تفصل ما بين الممثل والنظارة، لتدفعهم فى النهاية ـ بعد أن تكسر هذه الحدود عن وعى ـ للتواصل والتوحد. فلم يكن المتفرجون فى البداية مرتبطين أوثق الارتباط بما يرونه، مما جعلهم يقفون للحظات مشاهدين ما يدور حولهم في الساحات وشوارع المدينة، يلّقون بعدها بمختلف عملاتهم الفضية إلى قبعات الممثلين .. لتستمر بعدها رحلتنا داخل مهرجان **أڤينيون** .

الحياة الثقافية فى **أڤينيون** فى تلك الفترة تؤدى بنا فى نهاية الأمر ليس فقط إلى العروض المسرحية، بل إلى معارض فنية تهتم بقضايا المسرح ومشاكله من أهمها معرض بعنوان « إسكتشات وتصميمات الديكورات المسرحية فى السنوات (١٩٢٠ ـ ١٩٣٠) » ومعرض « عشر سنوات من عمر المسرح عبر الصور الفوتوغرافية» هذا بالإضافة إلى الحفلات الموسيقية؛ ولقاءاتنا مع الفنانين المسرحيين والتشكيليين والموسيقيين.

إن **أڤينيون** بمثابة المركز الثقافى/المسرحى، قد منحتنا إمكانيات غاية فى التنوع والتباين للتعرف على مختلف تيارات المسرح المعاصر اليوم، وإنجازات الفنان المسرحى المعاصر. ومع ذلك فإن حالة من الفوضى والارتباك ـ في ظنى ـ اتسم بها المهرجان وبدا ذلك واضحاً فى افتقاد الدقة فى اختيار العروض المسرحية لقد غاب عن المهرجان التحديد الواضح لواجهته المسرحية، وضاعت الفكرة الأساسية لتواجده من خلال كثرة العروض مما أضعف شخصيته وخصوصيته التجريبية. فقبول المهرجان للعروض المرشحة ـ أيا ما كان نوعها وكيفما اتفق ووفقاً لما ترسله مختلف الدول من فرق دون تصنيف أو اختيار ـ أدى بالمهرجان إلى حالة من التخبط والخلْط العام فى الأساليب والطُرز والتفسيرات، ومعنى هذا غياب النظرة النقدية المتأملة للتجارب المسرحية. لم يسمح هذا الكمّ الهائل من العروض المسرحية بخلق حدودٍ تعرفنا باتجاهات مسرحية تجمع هذه العروض داخلها فى عقد مسرحى لاينفرط، وتمنحه صفة تتميز بشموليتها تطبع هذه العروض فى مجملها بطابعها .وربما يكون هذا هو الطابع الحقيقى لمهرجان مثل « **أڤينيون** » الذى يتسم بطابعه الاحتفالى؛ ومع ذلك فإن صيغاً مسرحية جديدة كان ينبغى عليها ـ فى ظنى ـ أن تحدد طبيعة المهرجان واختلافه عن المهرجانات الأخرى، وليس علينا نسيان ذلك.

كان على مُنظمى مهرجان **أڤينيون** أن يقدموا لنا اقتراحات تتبنى الخط الجوهرىّ لرسالته، والأطر التى تضع الفكرة الأساسية، وكانت كفيلة بأن تدفع الشعوب إلى البحث عن الجديد فى الفن المسرحى للتأثير والتأثر عبر تبادل الخبرات والتجارب، مما يقرّب البشر أكثر فأكثر نحو لقاء إنسانى مشترك مرتقب.

«أجنيشكا»

درويش مصطفى درويش

مطالب الأدباء ومشكلاتهم

هل يمكن أن يُقسم الأدبُ جغرافياً فى القُطر الواحد ؟ هل نحنُ عدةُ دويلاتٍ تجمعنا عاصمةٌ واحدةٌ .

أعتقد أنه ليس للأدب مكانٌ محددٌ ، فالأديبُ سيظلُّ أديباً حتّى لوكان من « كفر البطيخ » ومعذرةً فى التسمية ، وليس للأدب عاصمة فعاصمتهُ هى الإنسانية والمستوى الفنى .

إن تساطير الأدب تحت مصطلحات تبدو خاطئة أحياناً لهو الظُلمُ المبينُ ؛ لذا فأنى أعترضُ على ذلك المسمّى الذى شاع فى أوساطنا الأدبية أخيراً والمسمّى « **أدب الأقاليم** » ، وأطرح هنا بعض المشكلات المهمة التى يعانى منها الأدباء خارج القاهرة ، ثم أطرح أهم المطالب التى يصرخون بها من زمن .

تكمن مشاكل أدباء الأقاليم فى :

١ ـ سيطرة الأجهزة البيروقراطية على معظم قصور وبيوت الثقافة فى الجمهورية .

٢ ـ قلة ميزانية نوادى الأدب .. مقارنة بميزانية الفنون الشعبية مثلاً .

٣ ـ القوانين سيئة السمّعة خصوصاً القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤م ، والخاصّ بحظر إنشاء الجمعيات الأدبية خصوصاً . وإذا ما انشئت هذه الجمعياتُ فهى مطاردةٌ من قبل الأمن فى ظل قوانين الطوارىء !.

٤ ـ إحجام معظم وسائل الإعلام عن نشر أدب الأقاليم ، لأن بعض الصُحف والمجلات تُدار تحت بند « العلاقات الشخصية » ، وكذا بعض من يُشرفون على الصفحات الأدبية بالجرائد والمجلات لا يعرفون من الأدب إلا القليل .

٥ ـ النقد حتى الآن لم يستوعب أدب الأقاليم ولم يحفل به .

٦ ـ عدم الاعتراف بالشعر العامى فى معظم الدوريات باستثناء مجلتى « ابن عروس » ، و« الثقافة الجديدة » ..

فمتى نتخلّص من ذلك المُصطلح الخاطىء .. ؟ ولنسمّه مثلاً أدباء مصر .

أهم مطالب أدباء الأقاليم :

١ ـ إلغاء كلّ القوانين المقيّدة للحريات خصوصاً قانون الطوارئ .

٢ ـ إلغاء القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤م .

٣ ـ زيادة ميزانية نوادى الأدب مع ما يتلائم مع معاناة الأدباء .

٤ ـ تخصيص معاش للأدباء فى حالة الوفاة إلى العجز .

٥ ـ الاعتراف النقدى بمطبوعات « ماستر » .

٦ ـ إهتمام وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة بما يُنتج من إبداعات الأقاليم .

٧ ـ أن تُدار قصور الثقافة بالمحافظات عن طريق الأدباء أنفسهم ..

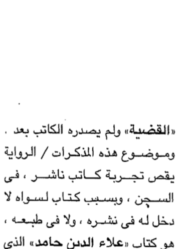
٨ ـ أن تشكّل جمعية تسمى « جمعية نقّاد الأدب » مهمتها فُرز الأدب الجيد من الردئ على أن تقوم بزيارات شهرية للأقاليم .

٩ ـ زيادة عدد الصفحات الأدبية فى الجرائد لمتابعة الإبداع فى الأقاليم .

١٠ ـ دعم المهرجانات فى الإقليم الواحد ، على أنى تقام ثلاثة مهرجانات مثلاً فى العام لإقليم القناة بالتناوب بيْن مدنه الكبرى الثلاث .

السويس

إصدارات جديدة



الزنزانة
رواية جديدة لفتحى فضل

تحت هذا العنوان «الزنزانة» صدر القسم الأول من الرواية / **المذكرات** للناشر والكاتب «**فتحى فضل**» ، والذى سبق أن صدرت له ثمانية روايات ، هى : **الندم ، الماضى ، الحب الأسود ، المحتال والحب ، أحلام المرحوم، العشاء الأخير ، البادى أظلم، زكى والدجاجة**».

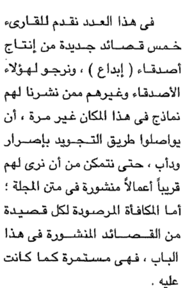
وهذا القسم من الرواية / المذكرات ، يتجسد فى عشرة فصول وفى ، ٢٥٢ صفحة من القطع الكبير، والقسم الثانى يحمل عنوان «**القضية**» ولم يصدره الكاتب بعد .

وموضوع هذه المذكرات / الرواية يقص تجربة كاتب ناشر ، فى السجن ، وبسبب كتاب لسواه لا دخل له فى نشره ، ولا فى طبعه ، هو كتاب «**علاء الدين حامد**» الذى أثار الدنيا مثل «**سلمان رشدى**»

ولم يقعدها بعد . وعن الفترة التى قضاها الكاتب الناشر فى السجن ، مع النشالين ، واللصوص، والقتلة ، والمختلسين ، والمزورين ، والمزيفين ، والمدلسين ، والمحتالين ، وتجار الأعراض والعملة والمخدرات.

وعن تلك الفترة يقول **فتحى** على غلاف كتابة ، أو روايته التسجيلية ، «عاشرت من فى السجن جميعا معاشرة الأهل ، وفلسفت أيامى ، فحولت السجن إلى جامعة ، والزنزانة إلى معمل ، وكل من تعاملت معهم من السجانين والمسجونين إلى فئران تجارب (!!).. وجعلت رأسى ونفسى جهاز تسجيل لأحداث وحكايات .. ونسيت أو تناسيت محنته ، وسعدت بالتجربة والمشاهدة (!!) وكنت على ما أظن السجين الوحيد ...»

أصدقاء إبداع



في هذا العدد نقدم للقارىء خمس قصائد جديدة من إنتاج أصدقاء (إبداع) ، ونرجو لهؤلاء الأصدقاء وغيرهم ممن نشرنا لهم نماذج في هذا المكان غير مرة ، أن يواصلوا طريق التجويد بإصرار ودأب ، حتى نتمكن من أن نرى لهم قريباً أعمالاً منشورة في متن المجلة ؛ أما المكافأة المرصودة لكل قصيدة من القصائد المنشورة في هذا الباب ، فهي مستمرة كما كانت عليه .

وقبل أن نطالع هذه القصائد ، نقف مع نص رسالة غاضبة للصديق « **عبدالوهاب محمد عبدالحميد** » ؛ ونحن لا نود أن نصادر على رأيه بتقديم يرد على ما جاء في رسالته ، ولكن نحب أن نلفت انتباهه إلى أنه لم يتوقف إلا عند نموذج واحد فقط من القصائد التي تنشرها (إبداع) ! وربما يكون هذا النموذج متواضعاً بالفعل ، غير أنه اكتفى بأن يتصيده من بين عشرات النماذج الرفيعة الأخرى التي شهدت لها بالجودة رسائل كثيرة لأصدقاء آخرين ؛ ولو كنا من هواة نشر المديح لأخذت هذه الرسائل طريقها للنشر قبل رسالة الصديق الغاضب .

ـ إلى السادة : أسرة تحرير إبداع :

لطالما كتبت أنبه إلى أن كثيراً من الأشعار التي تنشرها المجلة ليست أشعاراً بل لا تمت إلى الشعر من قريب أو بعيد حتى ولو كانت موزونة . في آخر عدد (ديسمبر ١٩٩٢) تحت عنوان (**فرفرة المسخوط**) يكتب السيد/ **محمد يوسف** ما تعتبرونه أنتم شعراً .. يقول سيادته :(أنا الضوء المتموج ، ورصيف الشارع ، والدمع المتعرج - والنبض المخطوط ! أنا القابض في مملكة اليتم (!) على برق براق نشيدي) .. إلى آخر هذه الهلوسة التي قد يعتبرها البعض تصوفاً أو وحدة وجود ! ثم يقول سيادته : (أتشظى حين أقلب نفسي وأعريها في ملكوت [!] رصيف العصفور الراكض من نرجسة الفرح المبتل - الفرح المبتل) ؟! مبتل بماذا ؟!

هل تتآمرون ياسيدي بما ينشر في مجلتكم هذه على الشعر العربي ؟! هل هذا تطوير وتجديد كما تدعون ؟! يا ناس اتقوا الله فيما تنشرونه واحرصوا على مستوى هذه المجلة وافتحوا صفحات مجلتكم

للشعراء الحقيقيين وليس لأصحاب التجارب المرفوضة التي لا يقرأها أحد وإن قرأها قارىء لما أكمل سطوراً خمسة !

هل هذا شعر يا أساتذة ؟!
ارحمونا يا ناس يرحمكم الله . إن بعض الشعراء والأدباء فى الوطن العربى يقولون إنكم تتآمرون على الشعر العربى ويبدو أن هذا إلى حد كبير صحيح !

عذراً وألف عذر ولكن ما بيد حيلة فقد طفح الكيل وبلغ السيل الزبى ! ولكم مع كل هذا كل تقدير وتحية وألف ألف سلام .

عبدالوهاب محمد عبدالحميد
سنبادة ـ مركز المحمودية ـ محافظة البحيرة

« مرثية »

عبدالشافى داود ـ القاهرة
إلى روح الشاعر / أنس داود

رأيتك تنسج فوق التلال
وتهدى الأزاهير تاج الجمال
وتعزف للكون أنشودة تحتويه ..
بها يعشق السحر نبض الجلال
وكان بقلبك روح الضياء
تطَهَّرَ فيك ..
فأثمر حبا تلألأ فينا
حفرت لنفسك نهر الإباء
ودمْدَمَ فى الوجدِ جرح ..
ودثَّرْتَ قلبك دمعاً سجيناً
وعبر الضفاف ..
تموج صلاتك تكتب سفر انتماء ..
إلى الوطن الحر .. قلبك درع ..
يصدّ عن التُّرْب سيف الرياح
يغنّى ويُطلِقُ شعْراً تنامى .. تسامى ..
وعبر الحروف يذوب التمنّى
لعلّ البصائر تدنو
تشاهد نبض التراث ..
ونبض الحياة ..
مزيجاً من الحق ينفذ عبر الخلايا
وتُشهِر إبداعك المستحيل
وحين أصابك صمت البرايا
تباعدت صمتاً فصمتا
وجرحاً فجرحًا
يتابع خطوك دمع النخيل
......
وجاءَكَ طفلٌ وقال أغنِّى
فقلتَ : معى للفراديس هيّا نُغَنّى

وللمت عطر الطفولة فى خافقيك
وجاء السنونو حزيناً حزينا
يحنّ إلى قبسٍ من غناء
فأنشدت بالوجد لحناً حنونا
أعاد لعينيه سحر الضياء
......
ظللتْ مع النور تشدو
وتسكب لحنك فوق التلال
ويحْتبسُ القهر عبر السؤال
لماذا تجاهلت نبضى
وذاب الصدى ظامئاً كالمحال
ليرتدّ فى الصدر ، يُقْضِى
ويرتدّ فى الرأس ، يُقْضِى
ويصدم وجهك صمت الجبال
وتمشى الهوينى
وخطوك ينساب عبر الرمال
تغوص وتسقط بين الحراب
يمزّق جلدك سيفُ العذاب
ويصعد للأفْق ناراً صراخُ النخاع
ويبكى الشعاع
وتبقى وحيداً
يردّد شعرك دمع السّحاب
......
وسُيِّرتَ للرحلة المشتهاة
وسرب السنونو أتى خاشعاً ..
ثم سار يردّد همس الصلاةْ
وخلفك كل الأزاهير تُدْمى
تُشيِّعُ من عَطَّرَتْها يداه
....

•

لا تطفئوا الكلمات

فادية مغيث - القاهرة

إلى الشهيد فرج فودة - فى ذكراه الأولى

آخر كلماته :
يا وطنى .. قلبى مملوء بعطائك
أوصالك تلهو فى جسدى
رأسى مشدود .. لعناقك
كلماتى مفعمة بالناس
عربا .. أو حتى عجما

أقلعت على صهوة مهرى
شبقىّ اللهفة ..
محموم الأجراس
فليتدافع دمِّى الغاضب
فى وجه البائع والجاهل .. والنخاس

أحصد شوقى وأعبئه
أدفعه ثمناً لصباحك
كى يمرق من حجر العتمة .. والأحقاد
ومن قبضة كل الحراس
......

●

ڤانتازيا اغتيال

سعيد أبو طالب ـ القاهرة

مدى ساحرْ
يشعلُ السكونْ
يدغدغُ الكائناتِ باللغةِ الفوّارة
يشرئب مراوغاً
بقع دخانٍ متناثرة
تتصاعدْ
تلمسُ وجهَ الهيولى
تعودْ
تدفعُ الأرضَ بأقدامها
شجرةٌ آثمةْ
تنفلتْ
تستفز كتلة الجماعةْ

تغازلُ الفراغْ
تختفى
موسيقى
تغمرُ شطآن الروح
تتخلل الرمال العطشى
تزرع الزَبَدْ ..
ندى وردةٍ
نصلَ سكينٍ
تنسحبْ
جسد
يندفع مرتعشاً
منصهراً بآيةِ الجدل

موشوماً بالخلقْ

متجمداً

يخترقُ الكثافة

يرتدْ

•

المشــهد

أشرف محمد الخضرى - دمياط

الترعة هامدة وأيادى النسوة

تعبث فى أرجاء مفاتنها

يغسلن هموم الأمس ويبللن شغاف القلب

والفتيات السمر يجمعهنّ الليل

يتناوبن غسيل المرمر والرمّانْ

تمتلأ الطرقات بضحكات الأمل وأنات العشق

لم يبصرن الوجه الآخر بعد

والطفل الشارد فى الأفق الأزرق يحلم بالغد

وثياب العيد

خمسة أيام لم ينظر فى المرآة

لا يدرى ما لون الجُرح

يتلمسه

فيطير الهاجس موهوماً وينادى

يا قمرَ الليل

ما الوجه الآخر لك ؟

ولمن سيكون النور القادم منك ؟

•

ترنيمة الموت

رجب محمد عبدالجليل - سوهاج

الأرضُ تغرُبُ ؛

وريحُ الله حاضرةٌ كالمرايا

« Death, be not proud »

فالوقتُ سِرُّكَ ؛

وأنتَ سِرُّ الله فى الكونِ الشّجىّ ،

الوقتُ يحملُ جَثّتى ؛

الودَاع !



من أعمال الفنان
عبد الوهاب عبد المحسن ـ كفر الشيخ

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



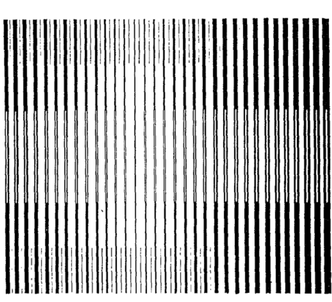
العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩٣



زكى نجيب محمود

عدو الخرافة وداعية التنوير

مراد وهبة • لطفى عبد البديع • محمود أمين العالم
أميرة حلمى مطر • صلاح قنصوه • حامد طاهر
حسن طلب • ماهر شفيق فريد • منيرة حلمى
جميل شفيق • عادل السيوى • عمر جهان





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب 

الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنـة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكـومية أو شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة الحادية عشرة • أكتوبر ١٩٩٣م • ربيع الآخر ١٤١٤هـ

هـذا العـــدد

أسـئلة وإجابات

نحن نريد فى هذا المحور الذى خصصناه **لزكى نجيب محمود** أن نحتفى بالقيم التي كانت سيرته جزءا من سيرتها فى تاريخنا وثقافتنا المعاصرين، قيم العقل، والإبداع، والحرية، والشجاعة، والصراحة، والصدق، والشعور العميق بالمسئولية.

لهذا لن يكون هذا المحور تأبيناً **لزكى نجيب محمود**، بل هو استمرار فى محاورته، وطرح الأسئلة عليه، وامتحان الإجابات التي قدمها لنا وحاول فيها أن تكون كل إجابة مصححة لما سبقها من إجابات. من هنا لم يكف **زكى نجيب محمود** عن التفكير والكتابة ستين سنة كاملة. ولم يكف خلال ذلك عن التطور والتحول. ولا عن المواجهة والصراع.

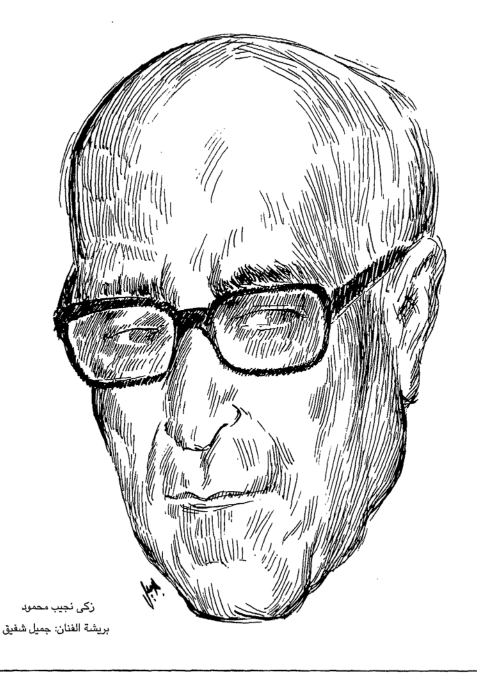
هذا ما نريد أن نقف عنده في هذا المحور لنمتحنه وندعو غيرنا لامتحانه، حتى نتزود منه بالزاد الذى يساعدنا على مواصلة الطريق، واثقين من قدرتنا على التصحيح والإضافة. وهذا هو ما نفهمه من معنى الوفاء.

لقد ضرب لنا المثل فى الشجاعة عندما تصدى لمحاربة الخرافة والاستبداد وعبادة الماضى. وسوف نتعلم منه تمجيد العقل، ولهذا سنسأله إن كان قد ظل على هذا الموقف حتى النهاية، أم مال قليلاً أو كثيراً إلى المصالحة؟

هذا هو السؤال الجوهرى الذى يطرحه **مراد وهبة** فى مقالته التى أمسك فيها بالتحولات الجوهرية فى مذهب **زكى نجيب محمود**.

ومراد وهبة يميل فى الإجابة التى لم يعلنها بيقين إلى الإيحاء بانطباع سلبى عما آلت إليه عقلانية **زكى نجيب محمود**.

على حين يقدم لنا **محمود أمين العالم** فى مقالة عن مفهوم العقل بين **ابن رشد وزكى نجيب محمود** تشريحاً مفصلاً لمذهب الرجل وتطوره الذي يجده **العالم** تطوراً ايجابيا، فالطابع الشكلى الذى غلب على فلسفة **زكى نجيب محمود** فى البدايات أخذ يتراجع فى النهايات ويحل محله اتجاه عقلانى متفائل مسئول.



زكى نجيب محمود

بريشة الفنان: جميل شفيق

صحيح أن **محمود العالم** لا يرى شيئاً مشتركاً بين **زكى نجيب محمود وابن رشد** اللهم إلا الخطر المشترك المتمثل فى سيطرة المتعصبين والمتزمتين والخلط بين الدين والسلطة، وهذا ما واجهه **ابن رشد** بموقف صريح إلى جانب العقلانية، على حين تميز موقف **زكى نجيب محمود** فى البداية بطابع شكلى واضح. **ومحمود أمين العالم** يتفق في هذا مع **مراد وهبة**، الذى لاحظ أن **زكى نجيب محمود** لا يذكر **ابن رشد** فى حديثه عن الفلاسفة المسلمين، ويتحدث عن **الغزالى** بنبرة إجلال وإكبار.

لكن النتيجة التى ينتهى إليها **مراد وهبة** غيرالنتيجة التى ينتهى إليها **محمود أمين العالم** .

ويتفق **لطفى عبد البديع** مع **العالم** في الموقف من الوضعية المنطقية، فهما معاً يتشككان فى الطابع العقلانى لهذه الفلسفة التى تصدى بها **زكى نجيب محمود** لمحاربة الخرافة. يتساءل **لطفى عبد البديع** هل الوضعية المنطقية هى فلسفة العلم، أم هى بالأحرى فلسفة ـ اللا يقين؟

ويتجاوز **لطفى عبد البديع** الوضعية المنطقية ليطرح السؤال على الشق الآخر الذى اكتمل به المذهب، وهو الشق المستمد من التراث العربى، فيسأل: هل فهم **زكى نجيب محمود** هذا التراث؟

هذا السؤال أجاب عنه **حامد طاهر** بالإيجاب فى قراءاته لكتاب **زكى نجيب محمود** «تجديد الفكر العربى» الذى يعتبره نقطة تحول كبرى شبيهة بتحول **الأشعرى** من الاعتزال إلى مذهبه الذى وفق فيه بين آراء المعتزلة وآراء السُنّة، وتحول **الغزالى** من الفلسفة إلى التصوف.

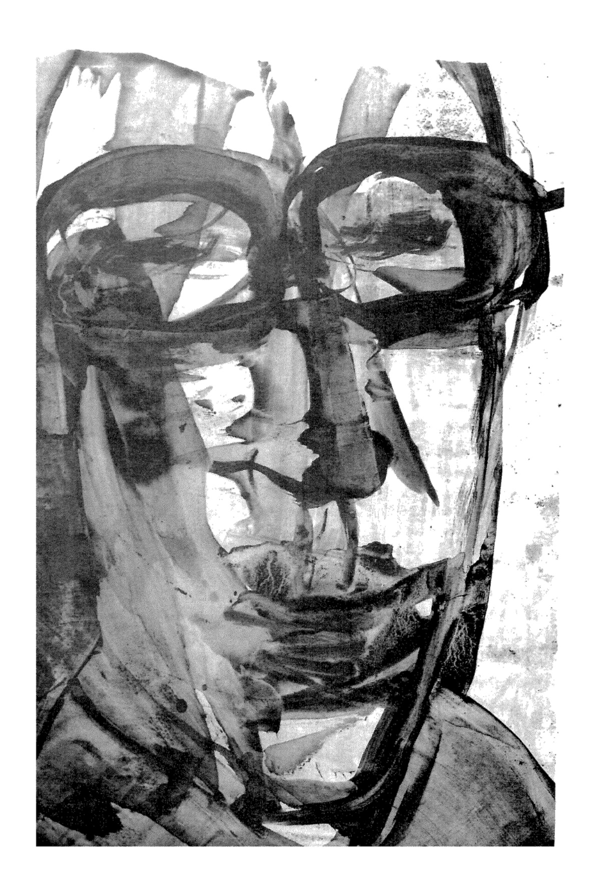
أما **صلاح قنصوه** فينقلنا إلى مجال آخر من المجالات التى شارك فيها **زكى نجيب محمود** مشاركة قوية، وهو مجال الأدب والفن. حيث يرى أن « **مدرسة النقد الجديد** » الأنجلو ساكسونية، هى المدرسة التى كان يؤثرها **زكى نجيب محمود** على غيرها من مدارس النقد الأدبى، رغم ما يمكن أن نجده فى كتاباته من اتجاهات أخرى. ولعل هذا هو ما يؤكده الجانب التطبيقى فى نقد الشعر عند **زكى نجيب محمود**، على نحو ما توضحه مقالة **ماهر شفيق فريد**.

ويتناول **حسن طلب** فى مقاله آراء **زكى نجيب محمود** حول الطبائع المختلفة فى ثقافات الشرق والغرب، مما عبر عنه خاصة فى «الشرق الفنان»، و«شروق من الغرب» . وللعواطف أيضاً مكانها في هذا المحور. وسوف نلمس هذه العواطف فى مقالة **أميرة مطر**، ومقالة **منيرة حلمى**، وهى أستاذة علم النفس وشريكة حياة المفكر الراحل.

ولن أنسى التنويه بالصور التى رسمها **عادل السيوى**، و**عمر جهان** ، و**جميل شفيق لزكى نجيب محمود**، فهى ليست مجرد رسوم. لكنها وجهات نظر يؤكد بها الفنانون الثلاثة أن **زكى نجيب محمود** ليس للكتاب فحسب، بل هو للفنانين أيضاً.


وجوه الفيلسوف
عادل السيوى







مراد وهبة



رؤيتى لـ : زكى نجيب محمود

كانت علاقتى مع **زكى نجيب محمود** علاقة حميمة، ومع ذلك لم تكن تخلو من توتر . ومنشأ هذا التوتر مردود إلى مفهوم العلاقة بين الفلسفة ورجل الشارع . ففى نوفمبر سنة ١٩٨٣ عقدت مؤتمراً فلسفياً دولياً بالقاهرة موضوعه «**الفلسفة ورجل الشارع**» . ودعوت **زكى نجيب محمود** للمشاركة ببحث فى هذا المؤتمر ، ولكنه اعتذر . وإثر انتهاء المؤتمر وردت إلى صفحة «الفكر» **بجريدة الاهرام** مقالات عديدة أرسلها نفرمن المفكرين المصريين ، وقد انطوت على نبرة نقدية حادة تجاوزت ، فى بعض فقراتها ، حدود الحوار العلمي. وكان من بين هذه المقالات مقال **لزكى نجيب محمود** عنوانه «**وإذا الموءودة سئلت**». الموءودة، فى هذا المقال ، اسمها «**هيباتيا**» هى فيلسوفة اسكندرانية من القرن الخامس الميلادى .ظهرت لزكى نجيب محمود فى إحدى سرحاته الفكرية بمناسبة تفكيره فى«**رجل الشارع**» ، ودار حوار بينه وبينها عن حياتها الفلسفية، وعن مأساتها المروعة الدامية التي حلت بها، وهي متنقلة في عربة تطوى بها الطريق فى مدينة الاسكندرية ، فإذا بجماعة اشتد بهم الهوس والجهل معاً، فحسبوها خارجة علي الدين. انتزعوها من العربة، وخلعوا عنها الثياب عنوة وقسراً، ودفعوا بجسدها العريان علي الأرض وشدوها إلى حبل، ثم جروها جراً على حصباء الطريق حتى تسلّخ، وكادت تظهر العظام. فلما بلغوا بها إلى حيث أرادوا وجدت رؤساءهم فى انتظارها، وأقاموا من أنفسهم ما يشبه المحكمة الدينية لحاكمتها، ثم انقضوا عليها بالسكين ذبحاً.

ثم استطرد **زكى نجيب محمود** فى سرد أحداث تاريخية ، دارت على ممارسة التعذيب والقتل باسم الدين، والتى ارتكبها **رجل الشارع** بسبب جهله وتعصبه. ثم اختتم مقاله بقول هيباتيا : «**إن أصدقاءك الأعزاء قد ذبحوا الفلسفة ذبحاً عندما ربطوا**

بينها وبين رجل الشارع ، بل إنهم خنقوها بتراب الشارع» . وهنا قال **زكى نجيب محمود** خاشعاً **«وإذا الموءودة سئلت .. بأى ذنب قتلت ؟»** (١) .

ودارت الأيام ، ودعانى المسئول عن الصالون الثقافى بدار الأوبرا ، للمشاركة فى حوار مع **زكى نجيب محمود** . وكان ذلك فى ٤ مارس ١٩٩٣ . وكان سؤالى على النحو الآتى :

دكتور زكى نجيب محمود .. منذ عشر سنوات حررتَ مقالاً جاء فيه أننى ذبحت الفلسفة وخنقتها بتراب الشارع ، فهل مازلت عند رأيك ؟

وجاء جوابه حاداً مثلما كانت مقالته : إنكار لأية علاقة بين الفلسفة ورجل الشارع ، وذلك لأن الفلسفة ، فى رأيه ، وظيفتها ضبط معانى الألفاظ ، وتحليل القضايا العلمية ، ورجل الشارع أبعد مايكون عن هذا وذاك . ثم أردف قائلا : **«وما ضايقنى أنك دعوت «بائع بطاطا» لحضور هذا المؤتمر»** . وحاصل الأمر أننى لم أدع هذا البائع ، وإنما الذى دعاه صحفى . وكانت حجة هذا الصحفى أن عنوان المؤتمر مكون من عنصرين : الفلاسفة ورجل الشارع . الفلاسفة حاضرون ورجل الشارع غائب . وكان لابد من دعوته ليستقيم الوضع .

خلاصةُ نقد **زكى نجيب محمود** أن رجل الشارع جاهل ومتعصب ، وأنه مهيأ لذبح الفلاسفة إذا توهم أنهم خارجون على الدين . فهل واجه **زكى نجيب محمود** أمراً من هذا القبيل؟ جواب هذا السؤال كامن فى نشأة الفكر الفلسفى عنده .

فى مفتتح الفصل الرابع من كتابه **«قصة عقل»** (١٩٨٣) أعلن **زكى نجيب محمود** أنه تبنى اتجاها فلسفيا معاصرا ، هو **«الوصفية المنطقية»** فى ربيع سنة ١٩٤٦ ، عندما أعلن عن محاضرة للفيلسوف الانجليزى **ألفرد آير** بمناسبة تعيينه رئيساً لقسم الفلسفة بجامعة **لندن** . فراح **زكى نجيب محمود** يقرأ كتاب **آير** الذى يلخص فيه **«الوضعية المنطقية»** وعنوانه : **«اللغة والصدق والمنطق»** (١٩٣٦) . وما إن فرغ من قراءته ، حتى أحس بقوة أنه قد خلق لهذه الوجهة من النظر (٢) .

والوضعية المنطقية حركة فلسفية نشأت فى العشرينيات من هذا القرن فى فيينا ، وكانت تضم مجموعة من علماء الفيزياء والرياضة ، حذفت من مجال الفلسفة دراسة الكون والإنسان ، وانصب كل اهتمامها فى مجال التفكير العلمى ، وانتهت من ذلك الاهتمام إلى مبدأ يسمى **«مبدأ التحقيق»** ، تحدث عنه **ألفرد آير** فى كتابه المذكور سابقاً ، ومفاده أن الجملة الخبرية لا تكون ذات معنى إلا إذا كان لها مقابل فى الخبرة الحسية ، فإذا كان لها مقابل كانت صادقة وإلا فهى كاذبة ، بيد أن **آير** فى الطبعة الثانية (١٩٤٦) من هذا الكتاب فرقّ بين فرعين من التحقيق : التحقيق القوى ، والتحقيق الضعيف . التحقيق القوى هو الذى يكون حين تأتى الخبرة الحسية مدعّمة لصدق القضية تدعيماً كاملاً ، والتحقيق الضعيف هو الذى يكون حين تأتى الخبرة مدعّمة لصدق القضية على وجه الاحتمال. ويخلص **آير** من هذا المبدأ إلى حذف **الميتافيزيقا** لأن قضاياها تتجاوز الخبرة الحسية .

وفى عام ١٩٥٣ أصدر **زكى نجيب محمود** كتاباً بعنوان «**خرافة الميتافيزيقا**» يأخذ فيه بمبدأ التحقيق، ويخلص منه إلى النتيجة نفسها، التى انتهى إليها **آير**. يقول: «**إن الكائنات الميتافيزيقية أدخل فى باب الخرافة منها فى باب الواقع الذى يستند إليه التفكير العلمى**». ومن أجل ذلك أحدث هذا الكتاب ضجة مدوّية عقب ظهوره، وأتُّهم بأنه خارج على الدين. وبعد عشر سنوات، أصدر طبعة ثانية لهذا الكتاب، مع تغيير فى العنوان فجعله «موقف من الميتافيزيقا»، ومع مقدمة ينكر فيها أنه خارج على الدين، ويتهم ناقديه بأنهم خلطوا بين الفلسفة والدين، فحملوا كلامه الموجه إلى الفلسفة على أنه موجه إلى عقائد الدين. ومع ذلك فإن زكى نجيب محمود ترك النص. الوارد فى الطبعة الأولى بلا تعديل، ليكون بمثابة وثيقة تشهد على فكر المؤلف، وطريقة تعبيره عن ذلك الفكر فى مرحلة مبكرة نسبياً من مراحل عمره.

فهل معنى ذلك أن زكى نجيب محمود يقول: وداعاً للوضعية المنطقية؟.

وبعد صدوركتابه «**خرافة الميتافيزيقا**» بسبع سنوات، نشر فى عام ١٩٦٠ كتاباً بعنوان «**الشرق الفنان**» جاء فيه أن ثمة طريقين لإدراك الحقيقة، وهما: الحدس، والعقل المنطقى. الحدس من اختصاص الشرق الأقصى، والعقل المنطقى من اختصاص الغرب، والشرق الأوسط من اختصاصه الجمع بين الطريقين. يقول فى خاتمة كتابه: «**إن الشرق الأقصى قد وقف إزاء الكون وقفة الفنان الذى يستند إلى حدسه، وإن الغرب قد وقف إزاءه وقفة العالم الذى يرتكن إلى حسّه وعقله، وإن ثقافة الشرق الأوسط قد جمعت الوقفتين جنباً إلى جنب، فنرى الدين والعلم متجاورين، بل ترى الدين نفسه يناقش بمنطق العلم فتندمج النظرتان فى موضوع واحد**» (٣). وهو يدلل على صدق نظرته إلى ثقافة الشرق الأوسط بالفلسفة الإسلامية فالمشكلات المعروضة للبحث، فى هذه الفلسفة، هى مشكلات دينية، لكن طريقة معالجتها طريقة عقلية منطقية. فالمعتزلة من فرق المتكلمين تصطنع منهج العقل، وكذلك الفلاسفة المسلمون. أما الصوفية فالذوق عندهم هو الطريق إلى إدراك الحقيقة. والملفت للانتباه هنا، أن **زكى نجيب محمود** لا يذكر **ابن رشد** فى حديثه عن الفلاسفة المسلمين، ويذكر الغزالى فى حديثه عن الصوفية بنبرة إجلال واكبار عندما يردد ما قاله المسلمون عنه: «**لو كان بعد النبى محمد نبى لكان الغزالى ذلك النبى**» (٤). ومن الشائع والمعروف ذلك الصراع بين **ابن رشد والغزالى**. **فالغزالى** فى كتابه «**تهافت الفلاسفة**» يكفر الفلاسفة. يقول فى الخاتمة:

«فإن قال قائل: قد فصلتم مذاهب هؤلاء (يقصد الفلاسفة)، أفتقطعون القول بتكفيرهم، ووجوب **القتل** لمن يعتقد اعتقادهم؟!

قلنا: تكفيرهم، لابد منه (٥)

وسكت الغزالى عن التعليق على «**وجوب القتل**»، وهذا السكوت لا يعنى نفى القتل لأنه لو كان يعنيه لما سكت. مسألة القتل إذن لاتقف عند حد «**رجل الشارع**» على نحو ما يتصور **زكى نجيب محمود** بل تتجاوزه إلى حد «**النخبة**».

وفى عام ١٩٧١ أصدر **زكى نجيب محمود** كتاباً بعنوان «**تجديد الفكر العربى**» يحاول فيه الإجابة عن سؤال فرض نفسه عليه ، خلال أعوام الستينيات من هذا القرن ؛ وهو الذى يسأل عن «**طريق**» للفكر العربى المعاصر ، يضمن له أن يكون عربياً حقاً ، ومعاصراً حقاً. وجوابه هو على النحو الآتى : **أن يكون ذلك باتخاذ الوقفة نفسها التى وقفها سلفه** ، لينظر إلى الأمور بالعين نفسها ، **ألا وهى عين** «**العقل**» ومنطقة دون الحاجة إلى إعادة المشكلات القديمة بذاتها ، ولا إلى الاكتفاء بالتراث القديم لذاته .

لكن ما هو هذا العقل ؟

إنه طريق الاستدلال المنطقى السليم ، على نحو ما رسمه **أرسطو** فى كتابه المسمى **بالأورجانون** ، وعلى نحو مارسمه الفيلسوف العربى والملقب بالمعلم الثانى ، ونعنى به **الفارابى** ، نقلاً عن أرسطو . ولو لم يرسم **أرسطو** طريق العقل لرسمه العرب لأن «**وقفة العربى من الأمور طابعها العقل**» ، على نحو مايرى **زكى نجيب محمود** (٦) . ومع ذلك فإنه يرى أن العقل لا ينفرد وحده بمجال المعرفة الإنسانية بل يلازمه الوجدان. وهذا مايميز الثقافة العربية عن الثقافتين الأخريين ، وهما: ثقافة الشرق الأقصى التى تغلب عليها ثقافة الوجدان ، وثقافة أوروبا التى تغلب عليها ثقافة العقل . وهذه الرؤية التى وردت فى « **الشرق الفنان** » يرددها **زكى نجيب محمود** فى « **تجديد الفكر العربى** » (٧) ويخلص من هذه المزاوجة الثقافية بين : العقل ، والوجدان ، إلى المزاوجة بين : مملكة السماء ، ومملكة الأرض ، بين مملكة الله ، ومملكة قيصر . وجاءت اللغة العربية فشاركت فى هذه المزاوجة مشاركة عجيبة ، فهى حين تزخرف نفسها ، وتصقل بدنها ، يخيل إليك أنها ليست لغة لأهل هذه الأرض ، إنما هى أقرب إلى ملكوت السماء وأدنى ، فإذا شاءت أن تمشى مع الناس فى أسواق التجارة ، ودواوين الحكم ، والسياسة ، استقامت وكأنها قد باتت لغة أخرى » (٨) ويلزم من ذلك رفض **زكى نجيب محمود** للعلمانية . يقول فى حديث نشرته الأهرام سنة ١٩٨٥ « **إن الذين يقولون إن العلمانية خطر على الإسلام** فاتهم أنهم ، فى كل ما ذكروه ، إنما يتكلمون عن ديانات أخرى غير الإسلام . وأنا أطالبهم بأن يذكروا لى مثلاً واحداً ليوم واحد مر فى التاريخ الإسلامى كله على شعب مسلم ، قد تم فيه **الفصل بين الدين والدولة** ، بالصورة التى يذكرونها ... هذا شىء لم يحدث مرة واحدة فى تاريخ المسلمين .

لماذا ؟ لأنه شىء غير وارد ، لا فى عقولهم ، ولا فى قلوبهم ، إنما قد ورد عند آخرين فما الذى يشغلنا به .

« وأنا أطلب منهم أن يصوروا لى كيف يمكن لمسلم يحيا دينه الإسلامى ، ثم يفصل بين الدين والدولة بالصورة التى يتخيلونها ، وذلك لأن للإسلام طبيعته الخاصة به ، فهو طريقة حياة ، فوق أنه دين ، بالمعنى المفهوم عند أصحاب الديانات الأخرى » .

وإذا كانت **الأصولية الإسلامية** نافية للعلمانية وإذا كان فكر **زكى نجيب محمود** نافيا **للعلمانية** فهل ثمة تماثل ؟

وإذا لم يكن ثمة تماثل فما هو اللا تماثل ؟ هل هو فى مفهوم « **العقل** » . ولكن ما هو **مفهوم العقل** عند **زكى نجيب محمود** ؟ .

إن **الأصولية الإسلامية** تأخذ بحرفية النص الديني ، فتنفى التأويل عن العقل . وهى لهذا تقف ضد **ابن رشد** صاحب مقولة « التأويل » فى إطار سلطان العقل . والمفارقة هنا أن **زكى نجيب محمود** يضعف من شأن التأويل عند **ابن رشد** . يقول « **إن ابن رشد يريد أن نضيق حدود التأويل بحيث لا نلجأ إليه إلا فيما لا حيلة لنا أمامه إلا أن نؤول ظاهر الشريعة فيه ، وحتى فى هذه الحالات الضرورية ، سنجد فى ظاهر الشريعة فى مواضع أخرى ، ما يؤيد تأويلنا ذاك** » [٩] . بل إن **زكى نجيب محمود** يستخف بمقولة **التأويل** . ففى مقال له بعنوان « **عندما يحلم العقلاء** » يتحدث فى بدايته عن صورة للمصور الأسبانى « **جويا** » عنوانها « **أحلام العقل** » أو « **رؤى العقل** » . يقول : « **ذهب المؤولون من نقاد الفن فى تفسير الصورة مذاهب شتى . وليس ثمة مبرر لهذه التأويلات ؟ لأن الفنان أشار إلى مراده بعبارة كتبها على جانب الصورة** » [١٠] . ومن هنا يعرّف زكى نجيب محمود العقل بأنه يعالج الواقع كما يقع . أما الذى يحلم بالواقع « **المرجوّ** » ، قبل وقوعه ، فهو لا يستعين بالعقل » [١١]

والسؤال هو :

- أين يقف زكى نجيب محمود ؟

- إن منطق المذهب أقوى من مقاصد صاحب المذهب .

منطق مذهبه يفضى به إلى الاقتراب من **الأصولية الإسلامية** ، ومقصده على الضد من ذلك .

هل هذه الرؤية تفسر لنا « **تغريدة البجع** » فى كتابه الأخير « **حصاد السنين** » . يقول : « **يقال عن البجعة أنها إذا ما دنت من ختام حياتها سمعت لها أنات منغومة تطرب آذان البشر ، ولا يمنع طربها أن تكون تلك الأنات صادرة ـ على الأرجح ـ من ألم يكويها** » [١٢] !!

الهوامش :

(١) جريدة الأهرام : ٢٣ / ١ / ١٩٨٤ .
(٢) زكى نجيب محفوظ ، قصة عقل ، دار الشروق ، ١٩٨٣ .
(٣) زكى نجيب محمود ، الشرق الفنان ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، الإقليم الجنوبى ، ١٩٦٠ ، ص ١٢٨ .
(٤) نفس المرجع ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .
(٥) الغزالى ، تهافت الفلاسفة ، دار المعارف ؛ ١٩٨٧ ، ط ٧ ، ص ٣٠٧ .
(٦) زكى نجيب محمود : تجديد الفكر العربى ، دار الشروق ، ١٩٧١ ، ص ٣١٣
(٧) نفس المرجع ، ص ٣٢٠
(٨) نفس المرجع ، ص ٣٢١
(٩) زكى نجيب محمود، ابن رشد فى تيار الفكر العربى ، من كتاب « مهرجان ابن رشد » ، الجزائر ، ١٩٧٨ ، ص ٦ .
(١٠) زكى نجيب محمود ، ثقافتنا فى مواجهة العصر ، دار الشروق ، ١٩٧٦ ، ص ٢٤١ ، ٢٤٢
(١١) نفس المرجع ، ص ٢٤٢
(١٢) زكى نجيب محمود ، حصاد السنين ، دار الشروق ، ١٩٩٢ ، ص ٢٠ .



لطفى عبد البديع

الموقف الدرامى لفلسفة الوضعية المنطقية

فلسفة **زكى نجيب محمود** ربما تدعو إلى الحيرة ، فهو ، وإن كان يُحدّ بالفلسفة الوضعية المنطقية خاض فى آفاق شتى وتناثرت فى كتاباته مسائل متباينة لا تخطئها العين من الماركسية إلى تيارات الفكر والأدب فى مصر ، إلى يمين الفكر ويساره .

وربما تكلم بلغة غير لغته ، ومشى فى أرض غير أرضه ، كما نراه فى «**من هو المثقف الثورى**» ، حيث يصعد بنا إلى السموات العلا وسدرة المنتهى ، على أجنحة قولين مختلفين : أحدهما حديث للرسول صلى الله عليه وسلم وقف عليه فى **ترجمان الأشواق** لديوان **ابن عربى** ، يقول فيه : «**ما ابتلى أحد من الأنبياء بمثل ما ابتليت**» مشيرا بذلك إلى رجوعه من حالة الرؤية - رؤية الحق - إلى دنيا الناس، ليخاطب فيهم من ضل ليهديه سواء السبيل. والثانى عبارة يستهل بها **محمد إقبال** الفصل الخامس من كتابه «**تجديد الفكر الدينى فى الإسلام**»، وهى قوله: «**صعد محمد النبى العربى إلى السموات العلا ثم رجع إلى الأرض: قسماً بربى لو بلغت هذا المقام لما عدت أبداً**»، وهى عبارة قالها - فيما يحكى **إقبال** - ولىٌّ مسلم عظيم وشاعر هو **عبدالقدوس الجنجوهى**، ثم يقول **إقبال** : «**من العسير أن نجد فى الأدب الصوفى كله ما يفصح فى عبارة واحدة عن مثل هذا الإدراك العميق للفرق السيكلوجى بين نمطين مختلفين من أنماط الوعى: أحدهما النمط الذى تتميز به حالة النبوة، والآخر ما تتميز به حالة التصوف**».

ففى هذه الحالة الثانية - حالة التصوف - ترى المتصوف، إذا ما بلغ شهود الحق، تمنى ألا يعود إلى دنيا الناس، وحتى إذا هو عاد - كما لابد أن يعود - جاءت عودته غير ذات نفع كبير للناس ؛ لأنه سينحصر فى ذات نفسه منتشياً بما قد شهد، ولا عليه بعد ذلك أن

تتغير أوضاع الحياة من حوله أو لا تتغير. وأما فى حالة النبوة فالأمر على خلاف ذلك لأن مشاهدة الحق يتلوها رجوع إلى الناس فى دنياهم، لا ليقف النبى مما يجرى حوله موقفاً سلبياً غير مكترث، بل ليغامر فيه ويغيره تغييرا الذى يخلصه من أوجه الفساد.

فمغزى القولين التفرقة بين رجلين: رجل يرى الحق فتكفيه رؤيته، ورجل يرى الحق فلا يستريح له جنب حتى يغير الحياة من حوله. وهذا هو **المثقف الثورى**.

فمن لغة التصوف ينتقل **زكى نجيب محمود** إلى لغة **الماركسية**، وإلا فماذا عسى أن يكون المثقف الثورى؟

وأخيراً إلى لغة الفلسفة وأعلامها حيث نلتقى **بسقراط وأفلاطون**، وكلاهما ثورى على طريقته.

ثم إلى لغة **الإصلاح فى العصر الحديث**، على لسان **جمال الدين الأفغانى، ومحمد عبده**.

ومن كل ذلك يستظهر فى هذه المعرفة لغة **الفينومينولوجيا** وما تقتضيه من الوعى بشىء معين، ومثل ذلك يقال فى أكثر فصول الكتاب «**فى حياتنا العقلية**» وكأنه يريد أن يدفع عن نفسه تهمة الانعزالية التى وُسِمت بها **الوضعية المنطقية** على لسان أصحابها، دون أن يحمل ذلك عليهم أحد بتفسير أو تأويل.

ألم يقل **فنجشتين** : «**العالم هو عالمى أنا**»، **وكارناب** ألم يصف **الوضعية المنطقية** بأنها إنعزالية منهجية؟!

فهل كان ذلك، لأن ما تعوّل عليه من مبدأ التحقيق لا يمدنا باليقين، ومن ثم تكون **الوضعية المنطقية** فلسفة اللا يقين، أو أن من شأنها بالضرورة هذا الموقف الدرامى الذى لم يسلم منه أحد من أقطابها ودعاتها، ومنهم **زكى نجيب محمود**؟

هذا ما نتولاه بالبيان.

فالوضعية المنطقية، وهى إحدى الفلسفات الكبرى فى عصرنا الحاضر، لم يكن يؤرقها ما أرّق **الفكر الوجودى** ولازمه من إبهام، بل انطلقت وكأنها النتيجة التى لابد منها للخصومة السافرة لكل الفلسفات، التى تتوخى «**النظر والتأمل**».

وقد كان يرجى لهذه الفلسفة أن تمد الفلاسفة المعاصرين بالأدوات العقلية، التى كان يتمناها، ويحلم بها غير قليل من كبار الفلاسفة فى الماضى، أدوات تكون من الدقة والصرامة، بحيث يتأتى لهم معها القيام فى مجال الفلسفة بعمل مناطه التآزر، والتعاون، لا التنابذ والخصام.

وخيل للقوم أن هذا الحلم القديم، حلم التفكير الدقيق والتعاون الخصب قد تحقق، ولكن ما هو إلا زمن يسير حتى تبين لهم أن ما كانوا يرجونه بعيد المنال، فهم وإن كانوا لم يكفوا عن مناجزة الفكر النظرى لم يتفقوا قط على طريقة هذه المناجزة، والتأنى إليها، بل اختلفوا اختلافاً شديداً.

اختلفوا على صورة الأدوات التى صاغوها، وعلى طبيعة ما يتعاطونه بها من أشياء.

وكانت المعركة الطويلة حول المغزى ومبدأ التحقيق خير شاهد، على المصير الذى كان ينتظر أولئك الذين

أرادوا أن يستوثقوا، قبل التفكير من أنهم لم يكونوا إلا مجرد حالمين.

لقد كان **الوضعيون المنطقيون** من أشد الناس عداوة **للميتافيزيقا**، ولكن لما كـان كل لفظ يمكن أن يستحيل مع مضى الزمن إلى **ميتافيزيقى**، لم يلبثوا أن صاروا فى موقف لا يحسدون عليه، كل منهم يتهم صاحبه بأنه سقط فى حُبالة **الميتافيزيقيين**.

ثم بلغت الريبة بهم حداً كان الواحد منهم يأنف أن يوصف بأنه وضعى منطقى، فمنهم من آثر أن يوصف «**بالتجريبية المنطقية**»، ومنهم من انتسب إلى **التجريبية العلمية**، وطائفة اتخذت لنفسها شعاراً ينبئ بأن صاحبه إنسان جاد شريف، وليس مجرد كائن همه الإثارة.

ومع ذلك كله يجوز أن يقال : إنه أمكن بلوغ شىء من التكامل الفلسفى، عن طريق ما أطلق عليه «**الحركة التحليلية**» أو بعبارة أدق «**التحليل**».

ومنذ ظهور الكتابات الأولى **لمور وبرتراند رسل**، تلقى كثير من الفلاسفة هذه المحاولة لتجديد الفلسفة بحماسة شديدة، وإن كانت وحدة الحركة قد اقتصرت على الحملة التى لا هوادة فيها على **الميتافيزيقيين** المتحجرين، ويجدون فى ذلك لذتهم.

أما مضمون «**التحليل الفلسفى**» وأهدافه فقد تباين بقدر تباين المحللين، ولم يشتد الجدل حول شىء مثلما اشتد حول مغزى لفظ **التحليل** ودلالته، لأنه يمكن أن يتناول الرموز، أو المعانى، أو المدلولات، أو اللغة اليومية.

وليس الشأن فى كل مجال من هذه المجالات مجرد تخصيص للعمليات التحليلية، بل هو أيضاً طريقة معينة لتصور مهمة **الفلسفة التحليلية** على وجه التحديد، وإن كان قد صح أن المحللين من مور إلى **استرومسون** يوحون بشىء من القرابة تميزهم عن غيرهم من أبناء المدارس الأخرى.

وكأن القوم كانوا بحيث يستجيبون لنداء (**مفستوبوليس**) شيطان **ڤاليرى** وغوايته، بأن يتفقوا اتفاقاً من الحسن ، بحيث يهيئ لهم الاختلاف

ويظهر فى ثنايا كلام زكى **نجيب محمود** شىء من الحدة، وهو يقول فى صدد **التجريبية العلمية**، وقد كانت مثار خلاف شديد: «**كل ما أكتبه فى سبيل التجريبية العلمية إنما يقصد به مجال واحد من مجالات القول ـ وهى كثيرة ـ وأعنى به مجال العلم بمعناه الطبيعى التجريبى ، ولم يقل أحد بأن اللغة لم تخلق إلا لهذا المجال العلمى وحده، فهناك مجالات الشعر والنثر الأدبى وشتى صنوف التعبير الوجدانى على اختلافها، بل ومجال السحر والخرافة وأساطير الأولين، نعم هناك هذه المجالات كلها، وبديهى أننا إذ نشترط شروطاً خاصة للعبارة العلمية كى تكون مقبولة على أسس منطقية، تجعل لها معنى قابلاً للتحقيق بحيث يمكن الحكم عليها بالصواب أو بالخطأ. لم نكن نريد أن نطبق تلك الشروط على قصيدة الشعر أو على قصة بناها الخيال، فلكل صنف من صنوف القول الأخرى ـ التى ليست من صنف التفكير العلمى ـ معياره الخاص به، وهى**

معايير تختلف كل الاختلاف عن معيار المنطق العقلى الذى تضبط فيه مناهج القول فى دنيا العلوم».

ويظهر شىء مما قدمناه من تباين فكر **زكى نجيب محمود** فى كتابه : «المعقول واللامعقول» فى تراثنا الفكرى.

وهو كتاب أراد به أن يقف مع الأسلاف - كما قال - فى نظراتهم العقلية، وفى شطحاتهم اللاعقلية قال:

«فأقف منهم عند لقطات ألقطها من حياتهم الثقافية لأرى من أى نوع كانت مشكلاتهم الفكرية وكيف التمسوا لها الحلول، لكنى إذ فعلت ذلك لم أحاول أن أعاصرهم وأتقمص أرواحهم لأرى بعيونهم وأحس بقلوبهم، بل آثرت لنفسى أن أحتفظ بعصرى وثقافتى، ثم أستمع إليهم كأننى الزائر جلس صامتاً لينصت إلى ما يدور حوله من نقاش، ثم يدلى بعد ذلك لنفسه ومعاصريه برأى يقبل به هذا ويرفض ذاك» .

هذا ما ذكره، ولكنه لم يستطع أن يبلغ منه ما يريد، لأن الكتاب يضم أشياء متفرقة، وكأنه جمعها كيفما اتفق، دون تحقيق أو استقصاء. وقد شعر بذلك فى مستهل الفصل الأول من الكتاب، حيث راح يصور الأمر على أنه خريطة تتضح فيها المعالم، وهو كلام لا يقنع ولا يشفى الغليل، فالأمر ليس جبلاً هنا، أو نهراً هناك، ولو كان كذلك لهان الخطب، ولكنه تراث طويل عريض يمتد فى الزمان، كما يمتد فى المكان، ويعج بالأجناس والفرق والمذاهب والآراء والملل والنِّحل، ويكتظ بالعلماء والساسة والفقهاء والصوفية وكل من يخطر على البال ممن لهم فى التراث نصيب.

وكل ذلك يحتاج إلى عدة وزاد من الكتب والأسفار ككتب التاريخ والتراجم والطبقات والمعاجم وأمهات الكتب فى اللغة والأدب والعلوم العقلية والنقلية ، ولا أظن أن المؤلف قد وقف على شىء من ذلك، لأن الكتاب خلو من كل ذلك، إلا ما كان من شذرات يسيرة، ونتف مبعثرة هنا وهناك.

ولذلك كان الكتاب فقيراً فى مادته شاحباً فى صورته وهيئته لا يوحى بثقة القارئ فيما يقرأ ولا بتأصيل ما يساق فيه.

ثم ما معنى أن يدير المؤلف الكتاب على آية النور وقد عدل فى ذلك على تأويل الغزالى: «**المشكاة والمصباح والزجاجة**» - على حد قوله - درجات تتصاعد، وتزداد كشفاً ونفاذاً.

فأخذ هذه المراحل ليرى من خلالها خمسة قرون من تاريخ الفكر فى المشرق العربى من القرن السابع الميلادى، إلى بداية القرن الثانى عشر (كذا بالتاريخ الميلادى يؤرخ به لأجيال الصحابة والتابعين وتابعى التابعين ومن والاهم، كأنهم ولدوا فى غير بلاد الإسلام، وكأن من يطالعون أخبارهم من الفرنسيين أو الألمان وكأنه لا يوجد شىء اسمه التاريخ الهجرى).

وهل يكفى لتعليل ذلك أن يقال: إن القرن السابع رأى الأمور فى رؤية المشكاة والثامن رآها رؤية المصباح

والتاسع والعاشر رآها فى رؤية الزجاجة التى كانت كأنها الكوكب الدرى، ثم رآها فى القرن الحادى عشر رؤية الشجرة المباركة.

هل هذا إلا تحكم؟ ولم لا يكون العكس ويكون مما يشفع لذلك ما جاء فى الأثر خير القرون قرنى ثم الذين يلونهم ثم الذين يلونهم.

وشر من ذلك، جمع هذا التراث كله تحت عنوان **المعقول واللا معقول**، وهو تقابل ليس له تاريخ ولا نسب فى الثقافة العربية، فالذى يذكر فيها **المعقول والمنقول** .أخذاً من **العقل والنقل**، ومنهما تؤخذ الأدلة العقلية والأدلة الشرعية.

والمعقول والمنقول أصل كبير من أصول الفكر الإسلامى، وتتفرع عنه سائر القضايا فى علم الكلام والفلسفة، وغيرهما من العلوم العقلية والنقلية . وقد كان الافتقار إلى هذا الأصل من دواعى الخلل فى الكتاب، وضعف مادته، واضطراب نسقه.

أما التقابل بين **المعقول واللا معقول** فمنشؤه أزمة المعقول فى الفكر الأوروبى، وتئول إلى القرن الثامن عشر، حيث أخذ العقل مأخذ الأداة التى يستطيع الإنسان بها أن يبدد الظلمات التى تحيط به، ظلمات الكهنوت والكنيسة، وكأن سلطان العقل يقابل هذا السلطان .

ومن هذا الطريق الذى وقع فيه التنازع بين التصورين أفضت المعقولية إلى شاطىء الوضعية، تلتمس عندها النجاة، وهى تأخذ نتائج قضاياها .

فأين هذا من ذاك؟

وكيف لا يتصدى المؤلف حين تعرض قضية كلامية كالذات والصفات لموقف المعتزلة وأهل السنة، وبيان الحق فى ذلك.

لقد استعرض المؤلف كثيراً من القضايا فى ثنايا الكتاب، ومر عليها مروراً عابراً، دون أن يوفيها حقها من البحث، ونتساءل بعدئذ: ما هو حظ المعاصرين من قضايا الأسلاف، ومشكلات الأسلاف، وقد وعد المؤلف القراء ببسطه وتبيانه فى مقدمة الكتاب؟ .

ويطول بنا القول لوتتبعنا ما يعنّ لنا من مآخذ ، ولكن حسبنا أن نشير إلى بعضها مما لايمكن أن يقال فيه إن المؤلف خرج بها إلى أفق جديد تقرأ فيه معانى التاريخ .

وأعجب شئ تلك الصفحات الطوال التى خص بها المؤلف **الخوارج** فى الفصل الأول وعنوانه : «**مصباح العقل فى مشكاة التجربة**» .

ولم أكد أصدق عينى وأنا أقرأ ماذكره من أن موقف **الخوارج** ، بعد صفِّين ، هو فى أساسه موقف **جون لوك** فى عزل الحاكم ، إذا ضلّ سواء السبيل ، وفى أن يختار الناس من شاءوا من أبناء الأمة ممن يرونه جديراً بالثقة ، لولا أن **الخوارج** قد أساءوا إلى هذا المبدأ السياسى العظيم ، الذى حدث لمثيله فى أوربا أن أقام ثورتين كبيرتين ، ماتزال أوربا تعيش فى ظلالهما إلى حد كبير ، وهما **الثورة الأمريكية ، والثورة الفرنسية** ، وكلتاهما فى القرن الثامن عشر .

هل كان المؤلف يعلم من هم هؤلاء الذين يجعل منهم ، أويريد أن يجعل منهم ، مشرعين للحياة العربية ؟

هم جماعة من الأجلاف الحمقى تتزيد كتب التاريخ والأدب فى أخبارهم ، لغرابتها ، وخروجها من المألوف ، وأسلافهم ، كما ذكر **ابن حزم** ، كانوا أعراباً أجلافاً ، قرأوا القرآن قبل أن يتفقهوا فى السنن الثابتة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ولم يكن فيهم أحد من الفقهاء، لامن أصحاب **ابن مسعود** ، ولا أصحاب **عمر**، ولا أصحاب **على** ، ولهذا تجدهم يكفر بعضهم بعضاً عند أول نازلة تنزل بهم من دقائق الفُتْيا وصغارها، ويظهر ضعف القوم ، وقوة جهلهم ، وكان على رأسهم **عبد الله ابن راسب الباهلى** ، وهو أعرابى بوّال على عقبيه ، لا سابقة له ، ولا صحبة ، ولافقه .

أفيقال فى هؤلاء مثل ذلك ، وهم عنوان الجهل ومن أسباب البلاء الذى حاق بالعالم الإسلامى ، ويساق الكلام فى الصحابة مساق التجريح ؟ وهل أصابنا ما أصابنا إلا من أمثالهم من الأشرار ؟

وما يقال فى الخوارج يقال شئ قريب منه فى **المعتزلة** ، فكلامه عنهم يُعْوِزُهُ التحقيق ، حيث يشير إلى مسألة ذات الله وصفاته فى ثنايا كلامه عن شيخ المعتزلة **أبى الهذيل العلاف** حيث يقول : «**كان السائد فيمن يؤثرون الوقوف عند حرفية النص أنه مادام هناك أسماء فلابد أن يكون لها مسميات ، فإذا وردت أسماء مثل علم «وقدرة» وغيرهما من أسماء الله الحسنى المعروفة ، فلابد أن يكون هناك كيان معين أطلق عليه اسم العلم وكيان معين آخر أطلق عليه اسم القدرة وهلم جرا ، ولا يغير من هذا الموقف شيئا أن تكون هذه الكيانات التى أطلق عليها هذه الأسماء هى نفسها الذات الإلهية وليست شيئا سواها**» .

والمسألة ليست فى حاجة إلى ما يتلو ذلك من بيان كيف حل **أبو الهذيل** وغيره من **المعتزلة** الإشكال ، إشكال الذات والصفات ، وهل هما شىء واحد أو شيئان؟ فكان **أبو الهذيل** ، ومن ذهب مذهبه ، يقول : **إن الله عالم بعلم وعلمه ذاته وقادر بقدرة وقدرته ذاته ، وهكذا قل فى سائر الصفات** .

ومن الخطأ كما يوُهم بذلك كلام المولف أن يكون **المعتزلة** هم الذين حلوا الإشكال على طريقتهم بل المعتزلة هم الذين خلقوا الإشكال ، حين خاضوا فى آيات الصفات الإلهية التى ورد فيها ذكر الوجه واليد وغيرهما مما فيه معنى الجارحة ، وتناولوها **بالتأويل الذى أفضى إلى التعطيل** ، وكان ذلك من دواعى الأزمة التى أثاروها فى القرن الثالث الهجرى ، ومن مظاهر تحكيم **المقولات العقلية** فى النصوص .

وقد كان معنى هذه النصوص مفهوماً عند القوم الذين نزل القرآن بلغتهم ، ولم يستفت أحد من المؤمنين عن معناها ، كما ذكر **ابن القيم** ، ولاخاف على نفسه **توهم التشبيه** ولا احتاج إلى شرح وتنبيه ، وكذلك الكفار، لو كانت عندهم لاتعقل إلا فى الجارحة ، لتعلقوا بها فى **دعوى التناقض** ولاحتجوا بها على الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولقالوا له زعمت أن الله تعالى ليس كمثله شيء ، ثم تخبر أن له يداً كأيدينا ، وعينا كأعيننا ، ولما لم ينقل ذلك عن مؤمن ولا كافر ، عُلم أن

الأمر كان فيها عندهم جلياً لاخفياً ، وأنها صفة ، سُميت الجارحة بها مجازاً ، ثم استمر المجاز فيها حتى نسيت الحقيقة .

فالشبهة إنما دخلت على **المعتزلة** لما احتكموا إلى الماهيات وكليات الأجناس ، والأنواع ، فكان نفى ماينفونه من الصفات ، لظنهم أنها تستلزم التجسيم من حيث إن إمكان صفات الأجسام مبنى على تماثل الأجسام ، ولكن إذا كان مما ينافى التنزيه ، على مادعوه ، أن يحمل عليه عزوجل مافيه مظنّة الشبه بالمخلوقين ، فإن مما ينافيه أيضاً إدخال صفاته فيما هو أعم من معانى المعقولات ، ثم تسميته ، بغير أسمائه ، ووصفه بغير صفاته .

ونعجب كيف فات المؤلف ، وهو يتناول كتاب **الخصائص لابن جنى** أن يعرض لهذه المسألة ، وهى كما يقول القدماء من أمهات المسائل ، ويتعلق بأشياء ثانوية .

فابن جنى لم يخرج من جلده الاعتزالى ، فيما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز ، وتابع فى ذلك شيخه **أبا على الفارسى** ، فمن المجاز عند ابن جنى عامة الأفعال: نحو **قام زيد ، وقعد عمرو ، وانطلق بشر** ، لأن الفعل يفاد منه معنى الجنسية .

وبعد فهل هذا معقول أو غير معقول ؟

وهل يكون هذا معقولاً وكلام **ابن عربى** وغيره من المتصوفة فى أسرار الكلمات والحروف غير معقول ؟

الإشكال الذى لم يحله **زكى نجيب محمود** هو أين ينتهى المعقول ؟ وأين يبدأ اللامعقول ؟ وبعبارة أخرى : ماهو العقل ؟ وماهو اللاعقل ؟ .

وإذا تساءلنا : أين يقع الشعر ، كان جواب **أبى تمام** :

ولو كان يفنى الشعر أفناه ماقَرَتْ

حياضُك منه فى العُصور الذواهب

ولكنه صوْب العقول إذا انثنت

سحائبُ منه أعقبتْ بسحائبِ

وهو القائل بعد ذلك فى القصيدة ذاتها :

تكادُ عطاياه يُجنّ جنونها

إذا لم يُعَوِّذْها بنَغْمةِ طالب

وقد يقول الفيلسوف التجريبى مع القائلين : إنه مثل وضع للمبالغة ، ولكننا نقول : إنه يدخل عند أبى تمام فى حيز المعقول .

محمود أمين العالم



مفهوم العقل
بين ابن رشد وزكى نجيب محمود

ليس هناك تقدير لمفكر غاب عنا ، فى مثل القامة المهيبة للدكتور **زكى نجيب محمود** ، أكرم من أن نعكف على تأمل مسيرته الفكرية ، وأن نسعى لتقييمها تقييما عقلانيا نقديا ، ووضعها فى إطارها الصحيح من تراثنا الثقافى ، فضلا عن العمل على إشاعتها ، وتفجير الحوار حولها من أجل مواصلتها وتطويرها ، بل ومحاولة تجاوزها كذلك . إن هذا يرتفع بنا عن سرادقات العزاء ، وحلقات الأحكام التقييمية الجوفاء ، إلى مستوى التكريم الحقيقى .

ولقد كنت مستغرقا فى قراءة المجلد القيِّم الذى أصدره مؤخرا **المجلس الأعلى للثقافة** ، بإشراف الدكتور **عاطف العراقى** عن الفيلسوف **ابن رشد** ، عندما تلقيت نبأ فقدنا للفيلسوف **زكى نجيب محمود** . وكان للدكتور **زكى نجيب محمود** مقال نقدى قديم عن « **ابن رشد فى تيار الفكر** » ، كنت أعدّه من أفضل كتاباته ، وكنت أرى دائما بين فيلسوف قرطبة وفيلسوف مصر قرابة فكرية هى امتداد ، بغير شك ، لتراثهما العربى المشترك رغم ما بينهما من خلاف واختلاف ، ولهذا وجدتنى أتأمل قضية أعرف أنها الهمّ الأكبر لكلا الفيلسوفين ، هى : **قضية العقل** ، محاولا تحديد ما بينهما من معالم الاتفاق والاختلاف حولها ، مساهما بهذا فى التعبير عن التقدير العميق للدكتور **زكى نجيب محمود** ، وفى التأكيد على تواجده التاريخى فى تراثنا الفكرى المتصل الذى لن تتوقف إضافاته المبدعة .

فى تقديرى أن السياق ، أو الهم الفكرى والاجتماعى الذى عاش فيه كل من **ابن رشد وزكى نجيب محمود** كان متقاربا ، برغم اختلاف الظروف التاريخية والبيئة الاجتماعية والثقافية السائدة فى حياتيْهما ، ولعل هذا هو ما دفعهما إلى اختيار « **العقل** » موضوعا جوهريا لفلسفتيهما ، وإن اختلف بينهما منهج التناول .

لقد عاش **ابن رشد** (١١٢٦ ـ ١١٩٨) فى ظل دولتىْ المرابطين والموحّدين بالأندلس . ولكنه لم يأخذ مكانته الفكرية إلا فى ظل **دولة الموحّدين** التى قامت على أنقاض دولة المرابطين . على أنه برغم الطابع العقلانى النسبى لدولة الموحدين ، ولفكر مؤسسها **ابن تومرت** ، فإن الفكر السائد كان مايزال هو الفكر السلفى المتزمت الجامد **لدولة المرابطين** ، الذى كان يواصل الفقهاء وعلماء الدين سعيهم لفرض سيطرته على الدولة الجديدة . ولهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن يصبح الفيلسوف **ابن طفيل** مستشاراً **لأبى يعقوب بن يوسف** أحد رؤساء **دولة الموحدين** ، والذى يكلّف **ابن رشد** عن طريق **ابن طفيل** بأن يقوم بشرح كتب **أرسطو** ، ونشرها وإشاعتها ، وذلك لإقامة توازن بين **فكر أرسطو** العقلانى وهذا **الفكر السلفىّ** المتزمت المتعصب السائد . على أن **ابن رشد** ، كما تذكر الدكتورة **زينب محمود الخضيرى** فى بحثها القيم عن مشروع ابن رشد الإسلامى المسيحى ، فى الكتاب الذى نشره **المجلس الأعلى للثقافة** ، لم تكن مهمته مجرد إقامة هذا التوازن **بين الفكر الدينى المتزمت، والفكر العقلانى الأرسطالى** ، أى لم تكن القضية عنده قضية فكرية خالصة، بل كانت فى الجوهر قضية سياسية، مرتبطة بالجانب السياسى للإسلام. كان **ابن رشد** يرى **ضرورة الفصل بين الدين والسلطة**، وذلك بإبعاد سيطرة الفقهاء ورجال الدين عن السيطرة السياسية، باسم الدين. ولم يكن يعنيه مضمون **الفلسفة الأرسطالية** بقدر ما كان يعنيه منهجها العقلانى. كان المهم عنده هو إعلاء شأن العقل ليكون الدعامة الفكرية التى تقوم عليها **دولة الموحدين** . ولهذا لم يكن مشروع **ابن رشد** مجرد مشروع للتوازن أو لإبراز الاتفاق بين الشريعة والحكمة، بل كان أساساً لتأكيد أن الحكمة أى الفلسفة لا تتعارض مع العقيدة، وليس فيها ما يهدد العقيدة، بل إن طابعها العقلانى مقصد من مقاصد الشريعة نفسها، التى تدعو إلى الاستئناس بالعقل فى أمور الدين والدنيا . كان الهدف الرشدى إذن ـ كما تذهب الدكتورة **زينب محمود الخضيرى** هو إعلاء ـ شأن العقل بما يعنى إزاحة سيطرة هؤلاء الفقهاء ورجال الدين عن السلطة السياسية والفكرية.

على أن الأمر لم يستمر طويلاً، فسرعان ما انتصر المتعصبون والمتزمتون من الفقهاء ورجال الدين، وعادت لهم سيطرتهم، وحدث ما نعرفه من حرق كتب **ابن رشد** ونفيه ، ثم رد اعتباره قبل سنوات قليلة من وفاته، إلا أن فلسفته العقلانية لم تسترد مكانتها بسبب التزمت والتعصب الدينى، الذى كان سائداً بسبب ما أصاب الحضارة العربية فى الأندلس والمغرب والمشرق عامة من تحلل وانهيار، هذا فى الوقت الذى أخذت فيه هذه **الفلسفة الرشدية** نفسها تسهم فى ازدهار الحضارة البازغة الجديدة فى أوروبا .

المهم أن نقول: إن فكر **ابن رشد** كان تعبيراً عن صعود دولة متحضرة عقلانية هى دولة الموحِّدين، وكان سلاحاً ثقافياً من أسلحتها فى مواجهة القوى السلفية المتزمتة ، وفى مواجهة مختلف العوامل الداخلية والخارجية التى كانت تسعى لتقويضها .

ولسنا نستطيع أن نقيم تماثلاً بين هذا السياق الذى نشأت فيه وازدهرت عقلانية **ابن رشد**، والسياق الذى

نشأت فيه عقلانية **زكى نجيب محمود**. فالسياق الأندلسى القديم فى القرن الثانى عشر الميلادى يختلف تماماً عن السياق العربى والعالمى، طوال القرن العشرين الذى عاشه **زكى نجيب محمود** وأنتج فيه فكره العقلانى. وإن كانت الحاجة إلى العقلانية ـ رغم الاختلاف فى دلالتها ـ فى كلا السياقين مطلباً موضوعياً ملحاً.

لقد وجد **زكى نجيب محمود** نفسه يعيش فى مجتمع مصرى ـ عربى متخلف اقتصادياً واجتماعياً وفكرياً ودينياً، فى إطار عصر عالمى جديد متقدم، يتسم بسيادة العقلانية والعلم.

فكان سؤاله، وهو سؤال عصر النهضة العربية الحديثة: كيف السبيل للخروج من تخلفنا واللحاق بحضارة العصر؟ وكما وجد **ابن رشد** إجابته على سؤاله فى الاستعانة **بالعقل البرهانى** عند **أرسطو** فيلسوف الحضارة اليونانية وجد **زكى نجيب محمود** إجابته على سؤاله فى الاستعانة **بالعقل والعلم** اللذين ازدهرت بها الحضارة الحديثة. ولهذا فمن الطبيعى أن يكون للعقل عند كل من **ابن رشد وزكى نجيب محمود** مفهومه الخاص .

مفهوم العقل عند ابن رشد :

سأحاول أن أعرض لمفهوم العقل عن **ابن رشد** متجنباً التعابير الفلسفية الاصطلاحية، وفى حدود تلخيص مبسّط عام له (*) .

يرتبط مفهوم العقل عند **ابن رشد بنظرية المعرفة الأرسطية** عامة ، وإن كان يختلف عن **أرسطو** فى بعض الأمور ، وبخاصة فى شروح **ابن رشد** لكتب **أرسطو** ، فى محاولة لإزالة التعارض بينهما ، وبين العقيدة الإسلامية . **والعقل** عند **ابن رشد** هو جزء من النفس وإن كان متميزا عنها . وهو قوة مشتركة للبشر جميعا ، وإن تفاوتت قلة أو كثرة . ولكن هذه القوة تنقسم إلى وظيفتين : **وظيفة عملية وأخرى نظرية** . **الوظيفة العملية** هى المبدأ المحرك للجسد الإنسانى لتحقيق الصناعات الإنسانية . أما **الوظيفة ، أو القوة النظرية** : فهى التى تدرك حقائق المعقولات الكلية ، المجردة من المادة والمحسوسات . والقضية الرئيسية فى **مفهوم العقل** عند **ابن رشد** تكمن فى هذه العلاقة الاستثمارية بين الطابع الكلى للمعقولات ، والطابع الجزئى الحسِّى للمواد التى ينتزع العقل الكليات منها . وهنا يُثار سؤال كبير : هل هذه الكليات المنتزعة من الجزئيات الحسية هى معقولات مفارقة لهذه الجزئيات ، أى غير موجودة فيها ، وغير محايثة لها ، وإذا كان الأمر كذلك فما مدى صحتها ؟ ، أى ما مدى انطباقها على هذه الجزئيات ؟ أم أن هذه الكليات محايثة وقائمة فى الجزئيات الحسية ؟ ولو صح هذا لكان معناه أنها من طبيعة هذه الجزئيات الحسية ، ولفقدت طابعها الكلى العقلانى ، أى تكون عاجزة عن أن تحمل ما هَيات هذه المحسوسات وطبائعها !

هناك من ينكر وجود الكليات فى الأعيان ، أى فى الأشياء المحسوسة ، ويقول إنه ليس لها وجود إلا فى الأذهان ، أى أنها مفارقة . ولكن ألا يفضى إنكار

وجودها فى الأعيان ، كما يقول **ابن رشد** ، إلى أن هذه الكليات كاذبة ، لا تعبر عن شىء محقق بالفعل ؟ **وابن رشد** يحلّ هذا الإشكال بالجمع بين ما هو مفارق ، وما هو محايث . إن قوة العقل كما ذكرنا فى البداية موجودة فى النفس ، وبالتالى موجودة فى الجسد الذى توجد فيه النفس . ولكن وجودها فى الجسد لا يجعل من هذا الوجود جسديا . إن قوة العقل ، رغم ارتباطها بالمادة الجسدية ليست جسدية . وكذلك الشأن بالنسبة لمعقولاتها الكلية المستمدة من المحسوسات ليست حسيّة . وهى موجودة فى المحسوسات بنحو كلّى . والعقل يجرد الطبيعة الواحدة المشتركة الموجودة فى المواد الحسية . بتعبير آخر ، إن الكلى موجود فى الجزئى ، ولكن وجوده بالقوة . والعقل النظرى هو الذى يخرج هذا الوجود من القوة إلى الفعل ، أى إلى المعرفة به . وعلى هذا فالمحسوسات جزئيات بالعرض ، ولكنها كليات بالذات . وهكذا ، فهناك مطابقة بين المعرفة العقلية وبين الموجودات الخارجية. ولكنها ليست مطابقة مع المحسوسات ، وإنما مع المعقولات الكلية القائمة فى الموجودات الجزئية ، أى ما هَياتها وطبائعها .

ولما كانت هذه المعقولات الكلية هى معارف عن جزئيات بنحو كلى ، وكانت هذه الجزئيات تتغير وتتجدد، فإن هذه المعقولات الكلية بدورها موضع تغيّر وتجدد . ولهذا فليس ثمة معقولات ثابتة وموجودة دائما كما هى لا تتغير . إذ لو كان الأمر كذلك لكانت معرفتنا بها هى من قبيل التذكّر لا أكثر . ولكان معنى هذا أننا نتحدث عن **الثوابت الأفلاطونية** ، أى المثل المفارقة . **فالمعرفة عند أفلاطون** هى تذكّر المُثل ، والجهل نسيانها . أما فى النظرية **المعرفية الرشدية** فالمعرفة كلية ، ولكنها محايثة فى المحسوسات والجزئيات ، ومفارقة عنها فى وقت واحد . وهى متغيّرة بتغير هذه المحسوسات والجزئيات .

وهذا مايؤكد أن الكليات موجودة فى الخارج ، وليست موجودة فى الذهن فقط ، ولهذا فما نعرفه عقليا ليست المحسوسات فقط ، بل ما هَياتها كذلك ، وليست الظواهر فقط ـ لو استخدمنا مصطلحات **الفلسفة الكانطية** ـ بل الأشياء فى ذاتها التى تُنكر **فلسفة كانط** إمكانية معرفتها . فالمعقولات الكلية عند **ابن رشد** ـ كما ذكرنا ـ غير مفارقة بشكل مطلق ، وإنما تقوم فى محسوسات وجزئيات .

على أن هذه الكليات لم تبدأ من الذهن أو العقل ، فالعقل عند **ابن رشد** أقرب إلى أن يكون صفحة بيضاء ترتسم عليه المعقولات الكلية من خارجه ، فالكليات ذات وجود عينى فى الموجودات الجزئية المتعددة . إنها الكلى فى الجزئى ، والعقلى فى المحسوس ، أو بتعبيرنا الحديث : **الحقيقة النظرية** المستخلصة من داخل الموجودات والظواهر العينية .

والعقل الذى يحقق هذا الاستخلاص للمعقولات الكلية من المدركات الحسية ، هو قوة مشتركة ـ كما سبق أن أشرنا ـ بين جميع البشر بغير تمييز ، مما يذكرنا بمقولة **ديكارت** إن العقل هو أكثر الأشياء عدلا فى قسمته بين البشر . وهو ما يجعله عقلا إنسانيا واحداً ، رغم تفاوت مستوياته .

على أن هذا القول بهذه المعقولات الكلية فى المجال المعرفى عند **ابن رشد** ، يستند على قوله بالسببية كنظام

موضوعى شامل فى المجال الوجودى (الانطولوجى) ، لأنه بغير القول بالسببية لا مجال للقول بالعقل . فمن رفع الأسباب - على حد قول ابن رشد - رفع العقل ، ورفع العلم . **وابن رشد** يخصص بابا فى كتابه **تهافت التهافت** للرد على **الغزالى** وعلى **المذهب الأشعرى** عامة، فى **إنكار السببية** . على أن **السببية** عند **ابن رشد** لا تقف عند حدود العلاقات الضرورية بين الأشياء الموضوعية الخارجية ، بل هى سببية مزودجة . وهى عنده أساس العقلانية وأساس الحرية فى وقت واحد . فهناك أسباب خارجية ضرورية تحكم العالم الخارجي ، وهناك أسباب ضرورية داخلية تحكم أفعالنا وإرادتنا فى عالمنا الإنسانى الذاتى . وأفعالنا وإرادتنا لاتتم ولا تتحقق إلا بمراعاة الأسباب الخارجية . وهنا يتم التوافق والتلاقى والتلاؤم بين إرادتنا الذاتية ، والضرورات الخارجية . ومن هذين تتحقق حريتنا ، وتتحدد دلالتها الذاتية والموضوعية معا . وتحل بهذا مشكلة القضاء والقدر حلا إنسانيا . ولعلنا نستطيع أن نتبين فى هذه الرؤية الرشدية للعلاقة بين الضرورة والحرية ، الطابع الجدلى لهذه العلاقة الذى سوف نتبينه بعد ذلك فى مفهوم **اسبينوزا** ، وفى مفهوم **هيجل** لها بوجه خاص. وهكذا تصبح الحرية الموضوعية هى التتويج العظيم لهذه الفلسفة العقلانية للوجود والمعرفة عند **ابن رشد** ، التى أراد **ابن رشد** أن يقيم على أساسها سلطة مستنيرة ، ذات أساس عقلى موضوعى ، وعمق إنسانى، فى مواجهة السلطة السلفية المتعصبة الجامدة التى كانت سائدة فى عصره ، والتى نجحت فى هزيمة مشروعه العقلانى التنويرى ، والتى ما تزال فى عصرنا الراهن تتربص بكل منجزاتنا الحضارية المحدودة ، الهشة ، وتسعى إلى عرقلة جهودنا للخروج من تخلفنا وتبعيتنا . وهنا تبرز فلسفة **زكى نجيب محمود** العقلانية كامتداد ومواصلة لهذه المعركة الفكرية التاريخية .

مفهوم العقل عند زكى نجيب محمود :

يكاد العقل أن يكون كذلك - كما سبق أن ذكرنا - هو جوهر فلسفة **زكى نجيب محمود** (٢) . ويكاد مفهوم العقل عنده أن يكون مستمداً أساساً من **الفلسفة الوضعية المنطقية** التى تعد ، فى جانبها المنطقى امتداداً معاصراً - رمزياً أو رياضياً - **للمنطق الصورى الأرسططالى** . على أن هذا يرتبط - فى تقديرى - بالمرحلة الأولى من المسيره الفكرية **لزكى نجيب محمود** . ذلك أنه أخذ بعد ذلك يتخفف من ارتباطه بالوضعية المنطقية كما سوف نرى . أما فى إطار الوضعية المنطقية فقد كان مفهوم العقل عنده يغلب عليه الطابع الإجرائى التقنى الخالص .

ذلك أن الوضعية المنطقية تنكر أى وجود موضوعى للكليات سواء كانت مفارقة للموجودات الحسية أو محايثة لها . وهى بهذا تختلف اختلافاً كاملا مع مفهوم العقل عند **ابن رشد** . ولهذا فالمدركات والمعطيات الحسية المباشرة هى مصادر علمنا بالواقع ، بحسب هذه الوضعية المنطقية وتأسيسا على هذا ترفض الوضعية المنطقية العبارات اللغوية ، والمفاهيم الكلية عامة ، التى ليس لها دلالة إشارية مباشرة ، إلى مدركات جزئية حسية فى الواقع الخارجى . وتقصر الوضعية المنطقية دور الفلسفة على تحليل العبارات اللغوية الفكرية والعلمية المركّبة ، لتحويلها إلى عبارات جزئية أولية

لكشف صحة أو بطلان ما تشير إليه أو تنطبق عليه من مدركات حسية مباشرة . ووسيلتها فى هذا التحليل هو **المنطق الصورى** ؛ لأنه صياغات شكلية تقوم على تحصيل الحاصل .

وعلى هذا ، فالعبارة اللغوية الجزئية الأولية ، والمعطى أو المدرك الحسى المباشر ، وتحديد المطابقة أو عدم المطابقة بين العبارة اللغوية والمدرك الحسى هو الثالوث الذى يشكل معيار الصدق فى العبارة اللغوية . وفى هذا الإطار يتحدد كذلك **مفهوم العقل** فى المرحلة الأولى من المسيرة الفكرية **لزكى نجيب محمود** . ويتجلى ذلك فى منهجين : المنهج الأول ـ كما ذكرنا ـ هو تحليل العبارات اللغوية المركبة لتحويلها إلى عبارات جزئية أولية . ويقتصر دور الفلسفة على هذه العملية . وبهذا فالفلسفة لا تكون طاقة فكرية معرفية تأملية وإنما مجرد أداة تحليلية على أساس المنطق الصورى . أما المنهج الثانى فهو منهج عملى خالص ، يكاد العقل فيه أن يكون نمطاً من أنماط السلوك الذى يتحدد بمقتضاه السير من مبدأ من المبادىء إلى هدف مقصود .

ولهذا يعرف الدكتور **زكى نجيب محمود** التفكير فى كتابه «**عن الحرية أتحدث**» ـ فى مقال «**شرح وتحليل**» بأنه «**عملية ذهنية ترسم بها خريطة العمل المؤدى إلى تحقيق هدف ما . وبذلك فلتتنوع الأهداف ماشاء لها أصحابها أن تتنوع ، ولكنها جميعا تلتقى عند الأصل المشترك**» . وينطبق هذا المفهوم للعقل على مفهوم القانون العلمى . فالقانون العلمى ـ عند **زكى نجيب محمود** ـ كما يقول فى كتابه المنطق الوضعى «**ليس قضية حتى يجوز وصفه بالضرورة أو الاحتمال (.....) بل هو تعليمات استرشد بها الباحث فى طريق سيره خلال الظواهر الطبيعية**». وبهذا تكون المعرفة العلمية على حد قوله فى كتاب «**تجديد الفكر العربى**» هى : (**مخططات لأعمال وليست بناءات تُبنى فى الذهن ليتأملها الإنسان**) . وهكذا يتبين لنا أن رؤية العالم بحسب الوضعية المنطقية هى رؤية تجزيئية محصورة فى حدود الإدراك الحسى لمعطياته المباشرة . ولهذا كان من الطبيعى أن تختفى علاقات السببية الضرورية فى هذه الرؤية للعالم ، وتحل محلها علاقات ـ تقارن أو اطراد فى الحدوث . فليس بين الظواهر علة تُفضى إلى معلول بالضرورة ، وإنما هناك بينها سابق ولاحق بشكل مطرد، ولا يمكن القول بأن السابق علّة فى اللاحق ، وإنها العادة هى التى توحى لنا بأن هناك علاقة ضرورية بينها تماما كان يقول **الغزالى وهيوم** من بعده . أمّا العلاقة الضرورية فموجودة فقط فى أبنية العبارات المنطقية والرياضية ، أما بين الأحداث الطبيعية والاجتماعية فلاسبيل للحزم بصدق العلاقات السببية الضرورية ، ويمكننا القول بالاطراد فى العلاقة بينها ، وباحتماليتها ، وليس بالعلاقة الضرورية . وبنفى السببين كعلاقة ضرورية بين الظواهر . يتأكد كذلك نفى المعقولات الكلية سواء فى وجودها المفارق أو المحايث ، على خلاف ماهو الحال فى **المنظومة الفكرية الرشدية** .

ولقد انعكست هذه الرؤية الإجرائية التجزيئية للعقل فى دراسات **زكى نجيب محمود** الخاصة بالتراث العربى التى بدأ فى الستينيات . ففى هذه الدراسات اتخذ من التراث موقفا انتقائياً عملياً نفعياً . فنحن بحسب بهذا الوقف لا نأخذ من التراث إلا ما ينفعنا فى

واقعنا العملى الراهن . أما مالا نفع فيه ، فيكفى أن يكون وسيلة للتسلية لا أكثر ، دون أن نلقى به فى النار ، كما كان يدعو **هيوم** ، على حد تعبير **زكى نجيب محمود** . على أن الملاحظ فى دراسة **زكى نجيب محمود** للتراث العربى ارتفاعه ، برغم هذا الموقف الانتقائى من حدود التحليل إلى آفاق التركيب . ويتمثل هذا فى مسعاه فى هذه الدراسة إلى الكشف عن القسمة الجوهرية المشتركة فى ثقافتنا العربية قديماً وحديثاً . ويلخص من هذه الدراسة إلى القول بأنها **الثنائية بين العقل والإيمان** ، بين **العلم والوجدان** ، بين الأصالة والمعاصرة وبين الأرض والسماء . وبصرف النظر عن الطابع التوفيقى لهذه الثنائية ، فالملاحظ أنها تخرج بمنهج زكى نجيب محمود ، من حدود التحليلية التجزيئية المنطقية ، إلى أفق الرؤية التركيبية الشاملة . على أننا نلاحظ بشكل عام فى كتاباته المتأخرة معالجته للقضايا الوطنية والاجتماعية معالجة لاتقف عند الحدود التحليلية الشكلية لعناصرها ، بل تنحو إلى الكشف عن الدلالات التى تتسم بالكلية من ناحية ، أو الصيرورة التاريخية من ناحية أخرى ، ولعلنا نلاحظ كذلك فى آخر كتبه : **«حصاد السنين»** اختفاء **«الوضعية المنطقية»** ، لا كمصطلح فحسب ، بل كمنهج كذلك ، فى تحليل الظواهر وتقييمها . فلم تعد الفلسفة فى ممارسته لها تقتصر على تحليل العبارات اللغوية ، كما كان يقول فى المرحلة الأولى ، بل أصبحت تحرص على اكتشاف الوحدة التى يترابط بها ماقد يبدو فى الظاهر متفرقاً متناثراً . وما أكثر نصوص هذا الكتاب الدالة على ذلك . بل لم يعد التراث العربى فى هذا الكتاب مجرد مجال ننتقى منه ما ينفعنا فى حاضرنا ، بل أصبح أساساً راسخاً لتأكيد صيرورتنا التاريخية على حد قوله . وهكذا تبرز عقلانية **زكى نجيب محمود** فى كتاباته الأخيرة ذات عمق تاريخى ووعى اجتماعى . على أن هذه الرؤية العقلانية المختلفة لم تبرز فجأة ، فى فكره ، وإنما كانت مبثوثة فى البعض كتاباته القديمة كذلك ، وبخاصة فى مقالاته ذات البنية الأدبية الفنية التى كانت تزخر فى الحقيقة بالمواقف الاجتماعية النقدية ، وبالدعوات الحارة للتغيير والتجديد . وهكذا يبدو لنا الطابع الثنائى المزدوج فى مسيرته الفكرية ، بشكل عام ، بين التحليل والتركيب ، بين النظرة التجزيئية والنظرة الكلية ، بين المنهج الإجرائى التقنى النفعى والمنهج التأملى الموضوعى المعرفى . وإذا كانت هذه الثنائية قد برزت فى دراسته للتراث العربى ، وكانت ذات طابع أقرب إلى التوفيقية القلقة ، إلا أنها لم تكن ثابتة مستقرة على هذا النحو طوال مسيرته الفكرية ، بل ما أكثر ماتحركت بشكل حاسم نحو سيادة الجانب العقلانى ، بمعناه الكشفى التغييرى الإبداعى الشامل .

حقا ، لم يكن **زكى نجيب محمود** منشغلا كان مهموما بها دائماً٧٧٧٧٧بالقضايا السياسية ، ولكنه ، وبخاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين الفكر الدينى والسلطة . فلقد كان يتوجهه العقلانى العام ، حتى فى إطار وضعيته المنطقية ، يقف ضد السلطة الدينية السياسية ، ومع عقلنة المجتمع المدنى ، ومعارضا لكل صور التخلف والجمود والتعصّب والتزمت والضبابية الفكرية فى مختلف المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية . ولهذا يعدّ **زكى نجيب محمود** ، بحق من أبرز مفكرى الحركة التنويرية فى عصرنا الراهن ، الذى استطاع أن يبلور مفاهيمها بلورة نظرية بحيث أصبحت تشكل منظومة فلسفية متسقة . وهو بهذا كذلك يعد بحق

امتداداً عقليا **لابن رشد** ، برغم ما ، بينهما ـ كما رأينا ـ من اختلاف فى مفهوم العقل وخاصة فى المرحلة الأولى من مسيرة **زكى نجيب محمود** الفكرية .

لقد تجاوزت المنجزات الفكرية والعلمية والاجتماعية فى عصرنا الراهن الكثير من أفكار **ابن رشد** ، ومع ذلك تظل مفاهيمه العقلانية أكثر نقداً من أغلب المفاهيم السائدة فى مجتمعاتنا العربية الراهنة . ولهذا فهى ماتزال غذاء خصبا لمعركة التنوير العقلانى فى ثقافتنا الراهنة . وكذلك الشأن بالنسبة للإضافة العميقة الجلية **لفلسفة زكى نجيب محمود العقلانية** ، التى تقوم بدور فعال فى التصدّى لمختلف التوجهات الأصولية المتزمتة المتعصبة الجامدة .

ومع ذلك ، فما أحوج فكرنا العربى المعاصر إلى مزيد من المعالجة العقلانية النقدية لفلسفة **ابن رشد** فى سياق عصره ، وإلى مزيد من المعالجة العقلانية النقدية لفلسفة **زكى نجيب محمود** فى سياق مجتمعاتنا العربية الراهنة ، وماتحتدم به من قضايا وإشكالات سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية فى إطار عصرنا الراهن ومايزخر به من منجزات فكرية وعلمية وخبرات إنسانية . فهذا هو المعنى الحقيقى العميق لقيامنا بواجب التقدير والتقييم لهذين المفكرين الكبيرين ابن رشد وزكى نجيب محمود ، وبهذا ، كذلك نستطيع أن نقوم بواجب المواصلة العقلانية الإبداعية لمسيرتنا الفكرية العربية .

الهوامش :

(*) يمكن الرجوع إلى الكتب التالية بوجه خاص للمزيد من التعرف على مسألة العقل عند ابن رشد ، بعض كتب ابن رشد :

(١) الكشف عن مناهج الأدلة فى عقائد الملة .

(٢) تهافت التهافت .

(٣) تلخيص كتاب النفس تحقيق الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى .

بعض من كتب عن نظرية المعرفة عند ابن رشد :

(١) د. عاطف العراقى : النزعة العقلية فى فلسفة ابن رشد

(٢) د. محمد المصباحى : إشكالية العقل عند ابن رشد .

(*) يمكن الرجوع إلى الكتب التالية بوجه خاص للمزيد من التعرف على مسألة العقل عند زكى نجيب محمود :

(أ) نحوفلسفة علمية . (ب) خرافة الميتافيزيقا . (ج) المنطق الوضعى . (د) تجديد الفكر العربى .

(هـ) المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى . (و) من زاوية فلسفية .. (ز) قصة عقل . (ع) ثقافتنا فى مواجهة العصر .

(ف) حصاد السنين .



زكى نجيب محمود

بريشة الفنان: عمر جهان



أميرة حلمى مطر

يوم رحيلك يا رائد التنوير

يوم رحيلك يا رائد التنوير انتابتنا رجعة زلزلت كياننا ، وكنا قد التففنا حول سريرك ترتفع أيدينا متضرعة إلى الله تعالى نسأله اللطف بك وبنا ولكن لا راد لقضاء الله سبحانه وتعالى .

وحين ودعناك الوداع الأخير رجعنا والدموع فى المآقى والحزن يعتصر القلوب نسترجع شريطاً من الذكريات هيهات أن يزول على مدى الأيام .

وتجيش بنا الذكريات فنقول : أتراك اليوم وأنت فى أعلى عليين وبين يدى العلى القدير ترف روحك حولنا تذوب قلقا وتفيض عطفاً وحنانا وتحمل عنا هموم الحياة وتعنيك قضايا الفكر والثقافة ؟ .

أتراك اليوم وأنت فى أعلى عليين وبين يدى العلى القدير تدعو مخلصا أن يهدينا الله إلى ما كرست له حياتك وقلمك : أن ننبذ التخلف والقهر والظلم وأن نحول حياتنا إلى عمل من أجل التقدم والفكر المنفتح على آخر منجزات العصر والحضارة وأن نكف عن الصياح وعن الضجيج وأن نقدر ما للصمت من حكمة وأن نتجه إلى الإبداع والإنتاج ؟ .

تتوالى الصور والذكريات فى شريط طويل يحمل فى بدايته صورتك ، أستاذا لامعاً تفخر الجامعة به تتدفق محاضراتك بأحدث تيارات الفكر العالمى ؛ وقد انتقيت من الفلسفة ما يعيننا على فهم لغة العلم ومنطقه ، وحددت للإيمان طريقه ومنهجه ؛ فما لبثت أن واجهت ضجة تذكر لك فيها الزملاء ورموك بأنك تنبذ الأديان ، وفاتهم أنك أحرص ما تكون على قداسة الدين حين حددت له مجاله الخاص ولم توجه سهامك إلا إلى ما يشوب الفكر والعقيدة لا معنى لها وجدل يدور فى فراغ لا ينتهى ، وكنت بحق فيلسوف التحليل .

ونراك فى صورة أخرى ، أديب المقالة وكاتبها الأول ، فمنذ حملت القلم فى شرخ الشباب أردت من الأديب أن ينزع عن نفسه التكلف والتنميق والتعليمية البغيضة ، ودعوت الكاتب إلى أن يكون صديق القارىء يتسلل إلى نفسه فيوقظها من غفوتها ليشاركه تجربته الحية ؛ كذلك كنت فيما دونته من مقالات جُمعتْ فى **(قشور ولباب)** و **(بذور وجذور)** إلى **(حصاد السنين)** .

ورأيناك مهموما قلقا على تراث أسلافك وهويتك العربية الإسلامية يؤرقك ما انتابهما من جمود وتخلف عن مواكبة العصر وما يمزقها من إزدواجية . فكانت مشكلة المشكلات عندك هى إيجاد صيغة جديدة تجمع بين أصاله التراث والمعاصرة التى نواجه بها مشكلات حضارة هذا القرن المقبل .

فعكفت تثقب فى التراث حتى اكتشفت ما فيه من عقلانية بدت عند علماء الفقه والكلام وعلماء المنطق واللغة أمثال **الجاحظ** و **التوحيدى** و **ابن جنى وعبد القاهر الجرجانى والرازى وجابر بن حيان** .

ووجدت أن الأقدمين قد تبنوا مناهج العقل والتجريب فى علومهم وفى حل مشكلاتهم الخاصة وانتهيت إلى أن التجديد لا يكون بإثارة المشكلات القديمة نفسها وتكرارها ، بل يكون بإستخدام المنهج العقلانى وتوظيفه فى إيجاد الحلول للمشكلات التى جدت على حياتنا المعاصرة ، وكان ذلك هو ما قرأناه فى مؤلفاتك الخالدة : **(تجديد الفكر العربى)** و **(المعقول و اللامعقول فى تراثنا الفكرى)** .

ورأيناك فى قمة المصلحين تمقت الظلم والقهر داعيا للحرية واحترام حقوق الإنسان وكرامته ، وأشد ما ساءك هو أن ترى المرأة فى بلد مكبلة بكل أنواع الأغلال والقيود التى لا سند لها من الدين ولا الأخلاق ، ساءك ما شاهدت من أن المثل الأعلى السائد فى الأسرة المصرية إلا يعامل الزوجُ زوجَهُ معاملة الند والصديق ، بل معاملة من له الكلمة النافذة حتى لو صدرت عن أهوائه المتقلبة ونزواته البغيضة .

رأيناك ناقدا فذا ذواقاً للشعر والأدب واتهمك النقاد بأنك من أتباع النقد الشكلى والانطباعى الذى يسلب الفن كل معنى فأخذت تشرح للجمهور مذهبك فى النقد ، وذكرت ما دار بينك وبين المرحوم **الدكتور محمد مندور** من حوار يتلخص فى هذا السؤال : هل يكون النقد الأدبى قائماً على الذوق أم قائماً على العلم ؟ ووضحت رأيك فقلت إن هناك قراءتين ، قراءة أولى للناقد بحكم الذوق ، يحب ما يقرأه ، أو يكرهه ؛ وقد يقف عند هذا الحد الانفعالى وعندئذ لا يكون ثمة نقد ، ولكنه حين يهم بالكتابة ليوضح وجهة نظره يقوم بعملية عقلية تتلخص فى التعليل وهنا يولد النقد وحددت موقفك من مذاهب النقد فكنت من أشد المتشيعين **للنقد الجديد** السائد فى إنجلترا وأمريكا ، وخلاصته أن للعمل الفنى والأدبى وجودَهُ الخاص ، فهو كائن له مقوماته ، وليس وسيلةً ولا هو أداة ينفذ من خلالها النقاد إلى شىء آخر، كأن يكون نفس الفنان أو العالم الخارجى ليعرف حقائق أخرى غريبة عنه ، وقلت ، لايجوز للناقد بناء على هذه المدرسة أن يسأل عن لوحة مثلا قائلاً ما مغزاها أو ما

معناها لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون ، إذ الفن خلق لكائن جديد .

هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو عن غروب قائلين : ما مغزى ؟ ومامعنى ؟ أو هل ترانا ننظر إلى التكوين معجبين أو نافرين .؟؟ (1) .

وكانت نفسك الملهمة بحب الأدب لا تترك مجالا من مجالات الوجدان والإحساس الفنى بغير أن تشارك فيه ، فأفسحت لنقد الشعر مكانا من فكرك وتجولت فى أرجاء فسيحة منه تضم شعراء من الغرب إلى شعراء العرب على السواء . وكنت ترى الشعر تصويراً وتجسيداً للقطات من عالم الحس ، لكنها لقطات قادرة على أن تنقلنا إلى عالم مطلق لا - محدود (2) فكأن اللا محدود يتجسد فى الصورة المتعينة المحدودة ؛ وكان الوجود بأسره يحل فى الذرة الصغيرة .

وعلى أساس من هذه الوقفة الفلسفية أقمت نقدك لشعر صديقك ورفيق دربك الشاعر الكبير **عباس محمود العقاد** ، فتناولت قصيدته **أنس الوجود** لتكون مثالا وضَّحت به رأيك من أن رؤية الشاعر لآثار **أنس الوجود** بأسوان هى رؤية تجسدت فيها مصر كلها ؛ تجسدت فى تلك التماثيل القابعة فى معابرها منذ أقدم العصور .

فذكرت كيف كان العقاد يرى فى معابد أسوان وما بها من آثار قبراً يرقد الزمان فى جوفه ويتمثل الماضى على هيئة شخوص من حجر ، تلك الشخوص كأنها مخلوقات مسحورة ترجو أن يجيئها كاهن يزيل عنها فعل السحر .

يقول شاعرنا الكبير :

قضى نحبه فيه الزمان الذى مضى

فكان له رسما وكان له قبرا

وأشهدنا منه شخوصا كأنها

مساحير ترجو كاهنا يبطل السحرا

ولما رأوها يشبه الخلق صنعها

تغالوا فقالوا الإنس قد مسخت صخرا

وكذلك رأيت فى شعر **العقاد** فنًا هو أقرب ما يكون للعمارة والنحت الذى قُدَّ من حجر الصوان ، فهو شعر لا يترك فى النفس الإحساس بالجمال قدر ما يترك فيها الإحساس بالجلال .

وجذب انتباهك كيف طوع **العقاد** الشعر للفلسفة ، فكان فى قصيدته **ترجمة شيطان** أقرب ما يكون للشاعر الأمريكى **ت . س - إليوت** فى قصيدته **الأرض اليباب.**

لقد كان حقا ما وصفك به رفيق دربك من أنك كنت بحق أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء .

* * *

لقد تعددت جوانب فلسفة زكى نجيب محمود واتسعت ثقافته ، وكتب عن هذه الجوانب الكثيرون ومازالوا يكتبون ، كل يتناول طرفا من جوانب فكره أو لمحات من حياته فهو فيلسوف التحليل ، وممثل الوضعية المنطقية فى مصر ، وهو مجرد الفكر العربى ، والمنقب عن المعقول واللامعقول فى تراثنا وهو أديب المقالة ، وصاحب موقف من الميتافيزيقا ، والرافض لخرافتها .

لقد أشهرت الأقلام عليه فى حياته وستشهر بعد مماته وأثيرت المعارك حول فكره وآرائه وكتب عنه محبوه ونقاده . كان نجم المحافل والندوات والمؤتمرات يملأ الأسماع والآذان ، كرمته الهيئات القومية والدولية بكل وسائل التكريم وحاز أعلى الأوسمة وجوائز التقدير ؛ ولكنه فى قريرة نفسه عازف عن كل هذا الصخب ، زاهد فى كل مظاهر الجاه والسلطان ؛ لا يعنيه من كل ذلك إلا رضاء الضمير والإحساس العميق بهموم أمته وقضايا الفكر والثقافة ، وهو مع ذلك إنسان كبير يتسع صدره فى تسامح وحب لأبنائه من الطلاب والدارسين يأسى لكل ما يهددهم ويأخذ بيدهم ، ينير لهم طريق الحياة وسبل المعرفة ، غايته الصدق والوضوح وكل مايقشع ظلام العقل وغشاوة النفوس .

(١) زكى نجيب محمود فى فلسفة النقد ص١٢٢ إلى ص٢٢٥ .

(٢) زكى نجيب محمود . مع الشعراء ص٨ .

حامد طاهر



التراث والمعاصرة عند زكى نجيب محمود

قراءة فى تجديد الفكر العربى

لحظة التحول فى حياة المفكر هى فى الوقت نفسه لحظة تحول فى حياة الفكر المحلى الذى يحيط به، فإذا ما أتيح لهذا الفكر أن يتسع نطاقه إلى ما وراء حدوده صارت لحظة التحول تلك: علامة فارقة فى تاريخ الفكر البشرى كله.

وكبار المفكرين هم وحدهم الذين تسمح حياتهم بحدوث التحولات الكبرى، وهم يشبهون فى ذلك النهر الذى تزخر أمواجه، وتصبح شواطئه أضعف من أن تحتملها فيغير مجراه، ويشق لنفسه مجرى آخر، يترتب عليه من النتائج ما لا يُحصى.

وفى تراثنا الفكرى أمثلة على ذلك. فاللحظة التى تحوّل فيها **أبوالحسن الأشعرى** (ت ٣٢٣هـ) من مذهب المعتزلة، مكوناً مذهباً آخر أصبح يحمل اسمه، وتدين به غالبية المسلمين لحظة تحول فارقة. واللحظة التى تحول فيها **الغزالى** (ت ٥٠٥هـ) من مجال الفلسفة وعلم الكلام إلى مجال التصوف، تعتبر هى الأخرى لحظة تحول فارقة، إذ تمكن التصوف بعدها من جميع طبقات الأمة الإسلامية، وأصبح معترفاً به من معظم حكوماتها حتى اليوم.

وفى رأيى أن اللحظة التى تحول فيها الدكتور **زكى نجيب محمود** من الانكباب على الفكر الغربى والاهتمام الكامل بنظرياته إلى فحص الفكر العربى، ونقد مقولاته نقداً تحليلياً صارماً هى أيضاً لحظة تحول فارقة ـ كان وسيكون لها ما بعدها. وقد حدث هذا فى أواخر الستينيات . حين ذهب للعمل معاراً فى جامعة الكويت،

ولاشك أنه عايش هناك البيئة الثقافية العربية في سذاجتها الأولى، وإصطدامها المحتوم بتعقيدات العصر الحديث. وفي مثل هذه البيئة تظهر بحدة مشكلة التذبذب بين التشبّث بالتراث، والإندفاع نحو المعاصرة . وتعلو درجات كل منهما بحيث يتحول الموقف بينهما إلى أزمة، تتطلب من المفكر الجاد أن يتدخل لحلها..

لكن لحظة التحول لدى **زكي نجيب محمود** ينبغي أن يُنظر إليها في إطار فكري وثقافي أوسع. فمن المعروف أنها حدثت في تلك السنوات التي كان قد علا فيها صوت الاشتراكية في العالم العربي، مختلطاً بهدير القومية العربية وممتزجاً ـ في الوقت نفسه ـ بالهزائم التي لحقت بالعرب في أكثر من مجال.

ولاشك في أن مشكلة استقبال الوافد الغربي ومدى الإفادة منه قد طرحت على مفكرين سابقين ومعاصرين **لزكي نجيب محمود**، وتنوعت إجاباتهم عن أسئلتها تنوعاً كان يصل أحياناً إلى حد التطرف (**طه حسين وسلامة موسى**) أو يعلن عن نفسه من خلال العمل ذاته (**أحمد أمين**) أو يرفض بحسم (**الرافعي ومحمود شاكر**) أو لا يكاد يصرح تماماً (**العقاد**).

الميزة الأساسية في إجابة **زكي نجيب محمود** هي: الصراحة الكاملة في طرح المشكلة، والتحديد الشديد



غلاف الكتاب

الوضوح في موقفه منها، فضلاً عن الجرأة العقلية في النقد، والصبر على تحليل المفاهيم الشائعة القبول.

أما الميزة الثانية فهي ما قصد إليه **زكي نجيب محمود** من مزج عضوي بين مسيرته الفكرية (الشخصية) وبين الحركة الفكرية (الموضوعية) التي راح يدعو إليها. وقد ساعده هذا المزج على النجاة من هجوم الرأي العام المخالف له، كما أعطاه سنداً مشروعاً ليقول ما يريد باعتباره: تجربة خاصة، أو سيرة ذاتية.

وهنا لابد من الإشارة إلى أمر مؤسف. وهو أن كثيراً من الأصوات قد علت على صوت **زكي نجيب محمود** خلال حياته، وأخذت أكثر من حقها من الشهرة الطاغية، وساعدتها على ذلك وسائل الإعلام، وخاصة الصحافة، ولكن **زكي نجيب محمود** ظل يعمل ويجرب، ويخطئ ويصيب، ويفكر ويقارن، ويحلل وينقد ـ في هدوء واعتكاف، إلى أن خرج صوته أخيراً للعالم العربي فأسمعه كلمات قوية، أحسّ عندها أنه كان مخدوعاً بتسليم أذنيه، على مدى عدة عقود، إلى حفنة من المهرجين .

يعترف **زكي نجيب محمود** في مقدمة كتابه الهام «**تجديد الفكر العربي**» المنشور سنة ١٩٧١، بأنه لم تكن قد أتيحت له ـ في معظم أعوامه الماضية ـ فرصة طويلة الأمد، تمكنه من مطالعة صحائف التراث العربي

على مهل. فهو واحد من ألوف المثقفين العرب الذين فتحت عيونهم على فكر أوروبى - قديم أو جديد - حتى سبقت إلى خواطرهم ظنون بأن ذلك هو الفكر الإنسانى الذى لا فكر سواه، لأن عيونهم لم تفتح على غيره لتراه.

ولبثت هذه الحال معه أعواماً بعد أعوام: الفكر الأوروبى دراسته وهو طالب، والفكر الأوروبى تدريسه وهو أستاذ، والفكر الأوروبى مسلاته كلما أراد التسلية فى أوقات الفراغ. وكانت أسماء الأعلام والمذاهب فى التراث العربى لا تجيئه إلا أصداء مفككة متناثرة، كالأشباح الغامضة يلمحها وهى طافية على أسطر الكاتبين.

«ثم أخذته فى أعوامه الأخيرة صحوة قلقة..» بهذه العبارة أعلن **زكى نجيب محمود** عن لحظة التحول الفارقة فى حياته، ومن المدهش أن هذه اللحظة قد مرت به، «وهو فى أنضج سنوات عمره» وتمثلت له فيما يلى: «**إن مشكلة المشكلات فى الحياة الثقافية الراهنة، ليست هى: كم أخذنا من ثقافات الغرب، وكم ينبغى أن نزيد منها؟ وإنما المشكلة الحقيقية هى: كيف نوائم بين ذلك الفكر الوافد (الذى بغيره يفلت منا عصرنا أو نفلت منه) وبين تراثنا (الذى بغيره تفلت منا عروبتنا أو نفلت منها)؟**

ومن المحال بالطبع أن يكون الحل هو وضع الوافد والتراث فى تجاور، بحيث نشير بأصابعنا إلى رفوفنا ونقول: هذا هو شكسبير قائم إلى جوار **أبى العلاء**!

يقول **زكى نجيب محمود** عن نفسه: « **استيقظ صاحبنا بعد أن فات أوانه أو أوشك فإذا هو يحسّ بالحيرة تؤرقه، فطفق فى بضعة الأعوام الأخيرة، التى قد لا تزيد على السبعة أو الثمانية، يزدرد تراث آبائه ازدراد العجلان، كأنه سائح مرّ بمدينة باريس، وليس بين يديه إلا يومان، ولابد له خلالهما أن يريح ضميره بزيارة متحف اللوفر، فراح يعدو من غرفة إلى غرفة، يلقى بالنظرة العجلى هنا وهناك، ليكتمل له شىء من الزاد قبل الرحيل: هكذا أخذ صاحبنا - وما يزال - يعبّ صحائف التراث عبأ سريعاً، والسؤال ملء سمعه وبصره: كيف السبيل إلى ثقافة موحدة متّقنة يعيشها مثقف حى فى عصرنا هذا، بحيث يندمج فيها المنقول والأصيل فى نظرة واحدة؟** »

بهذا الشكل أصبح السؤال واضحاً، والمشكلة محددة. وقد تبدو الإجابة سهلة، فيسرع البعض قائلاً: أنا آخذ جانب التراث، ويقابله البعض قائلاً: وأنا أختار جانب المنقول . وقد يتحفظ البعض فيقول: وأنا أحاول الجمع بينهما.. وتلك هى المواقف الثلاثة التى مازالت تشيع فى حياتنا الفكرية حتى اليوم . ولكن المسألة ليست على الإطلاق بتلك البساطة المتصورة.

فالمتمسك بالتراث وحده لن يستطيع مجاراة العصر فى مسلماته وتجديداته المتلاحقة. والناقل من الغرب فقط سوف يصطدم بعقائد وتقاليد وشخصية يصعب، بل يستحيل محوها. والموّفق بين الطرفين مطالب بتحديد ما يأخذه من التراث، واختيار ما يأخذه من الغرب، ثم هو مطالب بعد ذلك بضرورة التوفيق بينهما فى عملية مزج كيميائى، صعبة ومعقدة.

وقد صرح **زكى نجيب محمود** فى أكثر من مرة بأنه من أنصار **عملية المزج** هذه، أو «**الدمج**

العضوى» على حد تعبيره. لكنه يسرع فينزع نفسه من أولئك الذين درسوا العلوم الطبيعية كالفيزياء والكيمياء، ثم تجدهم - فى جلساتهم الخاصة - يصدّقون بالخوارق والكرامات التى «**لا يجوز قبولها إلا إذا أجزنا تعطيل القوانين العلمية**» وهى يطلق على أمثال هؤلاء «**ساكنو الغرفتين**» فأنا يسكنون فى غرفة العلم المعاصر، وآنا آخر يسكنون فى غرفة الخوارق والكرامات.

لكننا - قبل بيان عملية **المزج العضوى** - لابد أن نتابع معه قصته المرهقة مع سؤال: **التراث أم المعاصرة** ؟ يقول :

« لقد تعرضت للسؤال منذ أمد بعيد، ولكنى كنت إزاءه من المتعجلين الذين يسارعون بجواب له قبل أن يفحصوه ويمحصوه ليزيلوا منه ما يتناقض من عناصره، فبدأت بتعصب شديد لإجابة تقول: إنه لا أمل فى حياة فكرية معاصرة إلا إذا بترنا التراث بتراً، وعشنا مع من يعيشون فى عصرنا علماً وحضارة ووجهة نظر إلى الإنسان والعالم.

بل إنى تمنّيت - عندئذ - أن نأكل كما يأكلون، ونجدّ كما يجدّون، ونلعب كما يلعبون، ونكتب من اليسار إلى اليمين كما يكتبون - على ظن منى حينئذ أن الحضارة وحدة لا تتجزأ، فإما أن نقبلها من أصحابها - وأصحابها اليوم هم أبناء أوروبا وأمريكا بلا نزاع - وإما أن نرفضها وليس فى الأمر خيار ».

ولاشك أن هذا المقطع يذكرنا على الفور بذلك المقطع الشهير الذى أعلن فيه **طه حسين** من قبل اختياره لهذا الجانب، فى عبارة مازالت تتردد فى جميع الكتب التى تهاجمه حتى اليوم، وهى:

« إن السبيل إلى ذلك « **تحقيق المساواة لأبناء الوطن جميعاً**» ليست فى الكلام يرسل إرسالاً، ولا فى المظاهر الكاذبة والأوضاع الملفقة، وإنما هى واضحة بينة مستقيمة ليس فيها عوج ولا التواء. وهى وحدة فذة ليس لها تعدد وهى: أن نسير سيرة الأوروبيين، ونسلك طريقهم لنكون لهم أنداداً ولتكون لهم شركاء فى الحضارة، خيرها وشرها، حلوها ومرها، وما يحب منها وما يكره، وما يحمد منها وما يعاب»[1] .

وعلى الرغم من أن **طه حسين** لم يرجع عن هذا الرأى بعد أن صرح به، فإن **زكى نجيب محمود** يكمل المسيرة، ويظل يناقش المبدأ حتى يتبيَّن له أنه ليس صحيحاً كله، وأنه بحاجة إلى تعديل، وضبط، وتوجيه. ويكشف **زكى نجيب محمود** بصراحة وشجاعة عن سبب اتخاذه لهذا الموقف، فيقول: «**وربما كان دافعى الخبىء إليه هو إلمامى بشىء من ثقافة أوروبا وأمريكا وجهلى بالتراث جهلاً كاد أن يكون تاماً. والناس كما قيل بحق أعداء ما جهلوا**».

كما يبيّن أحد أهم العوامل التى يصطدم بها فريق التغريبيين، وهو أنه مادام عدونا الألدّ هو نفسه صاحب الحضارة التى توصف بأنها معاصرة فلا مناص من نبذه ونبذها معاً (وهذا هو الموقف الذى تبناه بقوة وحسم الأستاذ **محمود شاكر** فى: **رسالة فى الطريق إلى حياتنا الثقافية**).

أما **زكى نجيب محمود** فقد واصل المسيرة . يقول:

«**وأخذت أنظر نظرة التعاطف مع الداعين إلى طابع ثقافى عربى خالص، يحفظ لنا سماتنا ويرد عنا ما عساه أن يجرفنا فى تياره.. لكننى حين أخذت أتعاطف مع هذه النظرة العربية الخالصة، كنت إزاءها بلا حول. فهذا مجال لم يكن لى فيه نصيب يذكر. فلا أنا قد أتيحت لى أيام الدرس فرصة كافية للإلمام بقسط موفور من تلك الثقافة العربية الخالصة ـ اللهم إلا النزر اليسير الذى كان يتلقاه التلميذ فى المدارس المدنية ـ ولا أنا أستطيع أن أجد الفراغ لأ توفر على الدرس من جديد. وأحمد الله أن أتاح لى آخر الأمر هذا الفراغ، كما أتاح لى مكتبة عربية أقضى فيها بعض ساعات النهار** ».

وها هنا نشأ السؤال مرة أخرى: نعم لابد من تركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذى نعيش فيه، لنكون بهذه التركيبة العضوية عرباً ومعاصرين فى آن.. ولكن كيف؟ »

ويعترف **زكى نجيب محمود** بأنه ظل حائراً، وهو بصدد البحث عن مفتاح للإجابة، إلى أن وجده فى عبارة **هربرت ريد** التى يقول فيها: « **إن قيمة التراث تتمثل فى كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسبة إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة** » .

من هذه النقطة، بدأ **زكى نجيب محمود** يحدد الإجابة عن السؤال السابق، وهو أن نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقاً عمليا، وجاءت طريقة جديدة أنجح منها ، كان لابد من إطراح الطريقة القديمة ووضعها على رف الماضى الذى لا يعنى به إلا المؤرخون.

المدار إذن هو العمل والتطبيق : هو ما يعاش به، وهو ما يستطاع سلكه فى جسم الحياة كما يحياها الناس، أو كما ينبغى لهم أن يحيوها . وهكذا ينفتح أمام المفكرين العرب المعاصرين طريق طويل . يقومون فيه باكتشاف أو بإعادة اكتشاف ما فى الذات من عناصر نافعة ومقيدة، وما فيه أيضا من عناصر ضارة وخرافية.

يقول زكى نجيب محمود : « **وعقيدتى هى أن فى تراثنا العربى ـ إلى جانب عوامل القوة ـ عوامل أخرى تعمل فينا كابشع ما يستطيع فعله كلّ ما فى الدنيا من أغلال وأصفاد، وأنه لمن العبث أن يرجو العرب المعاصرون لأنفسهم نهوضا أو ما يشبه النهوض، قبل أن يفكوا عن عقولهم تلك القيود، لتنطلق نشيطة حرة نحو ما هى ساعية إلى بلوغه. إنه لأبناء إلا بعد أن نزيل الأنقاض، ونمهد الأرض، ونحفر الأساس القوى المكين** » .

وقد عدد **زكى نجيب محمود** من عوامل التدمير فى الفكر العربى ثلاثة عوامل رئيسية هى : **احتكار الحاكم لحرية الرأى، وسلطان الماضى على الحاضر، وتعطيل القوانين العلمية بالكرامات .**

وسوف نجده يفيض فى بيان الجوانب والأبعاد المختلفة لكل واحد من هذه العوامل باعتبارها معوقات تكبل حركة الفكر العربى المعاصر من الانطلاق نحو أهدافه ، وبالتالى ينبغى التخلص منها قبل بناء صرح جديد .

إن إعلان التمسك بالتراث أمر طيب وجميل . وهو يدل على أصالة مسا في ذلك شك . لكن المطلوب ممن يعلنون ذلك أن يفتحوا أبواب التراث ليروا ما بداخلها من تفصيلات، تتضمن حلولاووجهات نظر لمشكلات عاشها أسلافنا، وشغلت تفكيرهم . يقول **زكى نجيب محمود: ما أسهل أن نسوق ألفاظاً (كالثقافة، والتراث) بمعانيها المجردة الخالية من التفصيلات والعناصر، ولكن ما أشد اختلاف الصورة حين ندنو بالأعين لنراها من قريب »** .

وهكذا يبدأ البحث عن الجوانب الهامة البارزة من تراثنا والتى لها صلة بواقعنا الحاضر، وفى الطريق إلى ذلك سوف نلتقى بالعديد من نقاط الضعف والتهافت، كما أننا سوف نلتقى بالمشكلات التى ثارت فى ظروف معينة ثم انتهت .

« لننظر إلى حياتنا اليوم وما تواجهنا به من مشكلات أساسية لم يعد يصلح لها ما قد ورثناه من قيم مبثوثة فى تراثنا، لسبب بسيط، هو أنها لم تكن هى نفس المشكلات التى صادفت أسلافنا حتى نتوقع منهم أن يضعوا لها الحلول ».

وتأتى على رأس هذه المشكلات: مشكلة الحرية بمعناها السياسى ومعناها الاجتماعى، وهما المعنيان اللذان تدور حولهما معظم شئون الحياة المعاصرة، وهما - فى الوقت نفسه - المعنيان اللذان لم يكونا موضع نظر عن أسلافنا الأقدمين.

ومن المشكلات الكبرى كذلك - إلى جانب مشكلة الحرية بكل فروعها - مشكلة الدخول فى عصر العلم والصناعة. ونحن نعلم أن العالم كله قد بدأ عصراً جديداً أصبحت المعرفة فيه من جنسٍ يختلف عما كان يسميه آباؤنا «**معرفة**» **اختلاف الأبيض عن الأسود**.

كذلك من المشكلات التى يرى **زكى نجيب محمود** أننا صرنا: نصبح معها نمسى، وتشغل قلوبنا وعقولنا مع القيام والقعود، وخلال العمل وإبان الفراغ؛ مشكلة الوحدة العربية والقومية العربية وما يتهدّدها من عوامل التسلط والعنصرية.

تلك هى بعض النماذج لمشكلات حقيقية يعيشها العالم العربى حالياً، والسؤال الآن: ما الذى يمكن أن نجده فى تراث أسلافنا يمكنه أن يساعدنا على حلها؟ وعلى حد تعبير **زكى نجيب محمود** : «**إلى أى حد أستطيع أن أجد العون على حلِ مشكلاتى العصرية عند أسلافى؟**»».

هنا على جميع المفكرين المعاصرين أن يبدأ كل منهم رحلته فى اكتشاف التراث؛ لمحاولة الإجابة عن هذا السؤال الحيوى، بدلاً من التشدّق بشعارات (**إحياء التراث، والتمسك بالتراث، والعودة إلى التراث)** فى مزايدة فكرية قد تحقق لصاحبها بعض المكاسب الشخصية، ولكنها لا تتقدم بالمجتمع الذى يعيش فيه خطوة إلى الأمــام، بل بالعكس، ترجع به خطوات إلى الوراء.

يقول زكى نجيب محمود : « **كانت الدعوة إلى إحياء التراث دعوة تغرى السامع بنغمتها الجذابة، لكنها لا تنطوى على نتيجة عملية، سوى ما يجده محترفو الدراسة الأكاديمية النظرية فيها من رياضة للذهن، ومن حفاظ على الأثر بعد العين، يتذكر به أبناء العصر أن قد كان لهم آباء عاشوا حياتهم فى نشاط فكرى، وأجدر بهؤلاء الأبناء أن ينشطوا بالفكر كما نشط الآباء، ولكن فى مشكلاتهم هم، وبعقولهم هم، وبحلولهم هم.. لا فى مشكلات الآباء ، ولا بعقول الآباء وحلولهم** » .

وقد كانت النتيجة التى وصل إليها - بعد استعراضه « **أصناف الطالبين للحق** » كما عرض لهم **الغزالى** (ت٥٠٥هـ) . أن المسائل التى تشغل دنيا اليوم ليست هى مسائل المتكلمين والباطنية والفلاسفة الأقدمين والصوفية، فكل ما قاله هؤلاء مجتمعين لا يغنى فتيلا - لا أقول فى فى دفع الصواريخ فى الفضاء - بل أقول إنه لا يغنى فتيلاً فى إعداد المواطن المعاصر تجاه مواطنيه فى قومه، وتجاه سائر الناس فى سائر الأقوام! بل إنه يذهب إلى حد القول بأن عصرنا هذا لن يجد شفاءه فيما قاله هؤلاء السلف فى أمورهم، حتى وإن ثبت أن غيرنا قد وجدوا فيه الدواء الشافى لما يعرض لهم من معضلات!

لكنه يعود فيقرر أن التراث ربما أفادنا من حيث وجهة النظر إلى الأمور أو المنهج. يقول: «**لن يجد المعاصرون عند الأقدمين قبساً يهتدون به فى أزماتهم الفكرية من حيث مضموناتها، وربما وجدوا عندهم ما يصح الاهتداء به فى النظرة والمنهج بصفة عامة**» وفى موضع آخر يقول صراحة: «**إن ما نأخذه من تراثنا هو الشكل دون مضمونه**».

ومع ذلك، فإن هذا الشكل يخضع - عند **زكى نجيب محمود** - لعملية فحص دقيقة، تصحبها فى الوقت نفسه عملية نقد صارمة. وابتداءً من رأى **كونديلاك** أنه لا معرفة بغير تحليل، ولا تحليل بغير رموز، أى بغير ألفاظ. ويقوم **زكى نجيب محمود** بمحاولة جادة ورائعة لتحديد النقص فى طريق الاستخدام العربى للغة.

فى مجال العلاقة بين الفكر واللغة، ذهب **لوك** إلى أن الفكر ينشأ أولاً، ثم تأتى اللغة بعد ذلك لتجسده، أما **كونديلاك** فقد رأى أن عملية الفكر نفسها تعتبر مستحيلة بغير اللغة ورموزها، وبناء على ذلك، رأى **دى تراسى** أن تطوير العلوم مرهون بتطوير اللغة. وهذا معناه أن الناس لا يتغيرون فى طريقة تفكيرهم إلا إذا غيروا من استخدام لغتهم.

فإذا ألقينا نظرة فاحصة على التراث العربى، وجدناه فى معظمه يميل إلى أن يجعل من اللغة هدفاً فى ذاته، تكتب من أجل ذاتها، وليس من أجل التعبير عن معانٍ وأفكار محددة، أو عن أشياء خارجية يمكن التحقق منها واستخدامها : «**اللغة عندنا نغم يطير بنا عن أرض الواقع، يصعد بنا إلى اللانهائى المطلق. وإن شئت فاختر لنفسك أى كتاب شئت من عيون تراثنا الأدبى، واقرأ مقدمة المؤلف، والأرجح جداً أن تجد نفسك فى أحبولة عجيبة من ألفاظ**

وتراكيب، خيوطها سحرية تصرفك عما يراد بها من معنى، لتعكف على النغم والجرْس .

إنك تقرأ سطراً، كما تقرأ سطرين، كما تقرأ عشرين سطراً فإحساسك هو أنك واقف مسمّر القدمين فى مكان واحد، لا تتقدم من فكرة إلى فكرة، إنما هو دوران فى لاشيء.

وإنى لأزعم ـ راجياً أن أكون قد أخطأت فيما أزعم ـ أن نسبة ضخمة من اللغة التى نتداولها فى كتاباتنا الأدبية هى من هذا القبيل الأجوف، لا يقدم حياتنا خطوة إلى الأمام.

وعندى أن الأمل المنشود هو أن تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين: أن تحافظ على عبقريتها الأدبية أولاً بأن تكون أداة للتوصيل لا مجرد وسيلة لترنّم المترنمين، ثانياً وبغير هذه الثورة فى استخدامنا للغة، فلا رجاء فى أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التى ندخل بها مع سائر الناس عصر التفكير العلمى الذى يحل المشكلات».

لذلك كتب **زكى نجيب محمود** فصلاً كاملاً بعنوان (ثورة فى اللغة) مكوناً من ثلاثة محاور رئيسية أولها: من ا للغة تبدأ ثورة التجديد ـ من حضارة اللفظ إلى حضارة الأداء، وأخيراً: نقلة من اللفظ إلى معناه. وهى ـ فى رأيى ـ تمثل المفتاح الرئيسى لحل معضلات الثقافة والفكر فى عالمنا العربى المعاصر.

ومع ذلك فإن أهم تلك المعضلات الحديثة والمعاصرة التى ينبغى أن نواجهها هى طريقة اللقاء التى نوائم فيها بين تلك العلوم الحديثة المزدهرة حالياً فى الغرب، وبين تراثنا الفكرى الذى ورثناه من أسلافنا، ومازال يعيش فى قلوبنا وعقولنا حتى اليوم. يقول **زكى نجيب محمود: « إن المتتبع لحياتنا الفكرية خلال المائة الخمسين عاماً الأخيرة، يستطيع أن يرى فى وضوح: كيف تشققت صفوفاً إزاء هذا اللقاء الفكرى، فانشعبنا ثلاث فرق، مازالت بادية إلى يومنا هذا: ففريق منا آثر أن يعتصم بالتراث الماضى وحده، وأن يغلق نوافذه دون العلم الحديث الوارد إلينا، حتى لقد كانت لفظة «العلماء» إلى عهد قريب جداً لا تطلق إلا على من ألمّ بالتراث الفكرى وحده. وفريق آخر ذهب إلى النقيض الآخر، وارتمى فى أحضان العلم الوارد، مغلقاً نوافذه دون تراثه، حتى كان الواحد من هؤلاء لا يكاد يحسن قراءة العربية نفسها » .**

ويعلق **زكى نجيب محمود** على هذين الاتجاهين: التراث وحده، والمعاصرة وحدها، قائلاً: **وفى ظنى أن كلا الفريقين قد اختار لنفسه أسهل السبل، إذ ما أيسر على الفريق الأول أن يعبر عصور التاريخ، قافلاً إلى وراء، ليجعل من نفسه نسخة مكررة مما كان، وكذلك ما أيسر على الفريق الثانى، أن يعبر البحر الأبيض المتوسط، لينهل من موارد العلم فى أوروبا، بحيث يجعل من نفسه نسخة مكررة مما هو كائن هناك.**

وكلا هذين الفريقين لا يصنع لنا (ثقافة عربية معاصرة) لأنه إذا كان الفريق الأول عربياً فليس هو بالمعاصر ، وإذا كان الفريق الثانى معاصراً فليس هو بالعربى. وإنما العسر كل العسر هو ما

تصدى له فريق ثالث، مازال يتحسس خطاه على الطريق، بغية أن يصوغ ثقافة فيها علم الغرب، وفيها قيم التراث العربى جنباً إلى جنب لا، بل متضافرين فى وحدة عضوية واحدة، ولو استطاع ذلك، لوفق فى إنتاج ما نحن بحاجة إليه.

وإذا كانت مشكلة المشكلات فى تراثنا القديم هى كيفية التوفيق بين العقل والوحى، أو بين الشريعة والفلسفة، فإن مشكلتنا الآن هى فى كيفية اللقاء الحميم بين العلم والإنسان.

هنا ينفتح الطريق أمام فلسفة عربية معاصرة، يمكنها أن تتلمّس وسط الفلسفات الغربية المعاصرة طريقاً خاصاً بها، ولعلها تقدم حلاً فريداً لتلك الإشكالية التى تعانى منها تلك الفلسفات ».

وفى صفحة من أجمل صفحات الفكر العربى المعاصر، يحدد **زكى نجيب محمود** مدى ما يمكن أن تسهم فيه الفلسفة العربية المعاصرة بالمقارنة مع الفلسفات الكبرى العالمية : يقول:

«نذهب إلى العالم **الأنجلو سكسونى** (انجلترا وأمريكا بصفة خاصة) فنجد الفلسفة السائدة هى فلسفة تحليل العلم وقضاياه، لنرى متى تكون الصيغة العلمية المعينة صادقة ومتى لا تكون، لكنها لا تعبأ بالإنسان، إذ تترك أمره للأدب والفن.

فلنا عندئذ أن نقول لهم: لا، إننا نسايركم فى فلسفة العلم، لكننا نوجب أن تضاف إليها فلسفة للإنسان الحى، الذى ينبض فى صدره قلب، ويطمح فى حياته إلى أبعد الغايات.

ونذهب إلى غربى أوروبا (فرنسا وألمانيا) فنجد الفلسفة هناك معنية بالإنسان على طريقة خاصة، إذ تكاد تجعل من الإنسان إلهاً على الأرض، تتعارض حريته المطلقة مع وجود الله، فنقول لهم عندئذ: لا، إننا نسايركم فى اهتمامكم بالإنسان، لكننا بدل أن نجعل منه إلهاً كما تفعلون، نجعله رسولاً لله فى الأرض ، يشيع فيها ما قد شرعه من قيم ومبادىء.

ونذهب إلى شرقى أوروبا (حيث كان يوجد الاتحاد السوفيتى وتوابعه) فنجد اهتماماً بالإنسان كذلك، ولكنه اهتمام - هذه المرة - بالنظم التى تدمج الأفراد فى كل واحد. فنقول: لا، إننا نسايركم فى وجوب أن تنظم العلاقات الاجتماعية على نحو يكفل للناس العدل والمساواة، ولكننا نحتم أن تضاف مسئولية الفرد أمام ربه وأمام ضميره.

وقد نذهب إلى (الهند)، لنرى هناك فلسفة تدمج أفراد الناس فى الكون العظيم، الذى يفرز الأفراد ويبتلعهم كأنهم الموج يظهر ويختفى على سطح المحيط. فنقول: لا، إننا نحرص على أن يكون كل فرد حقيقة قائمة برأسها، وجوهراً مستقلاً قائماً بذاته، لأنه مسئول عما يفعل وعما يدع ».

وهكذا سوف تتشكّل من مقارنة الفلسفة العربية المعاصرة بالفلسفات الأخرى الموجودة فى العالم

شخصية ذات ملامح خاصة، وروح متميزة . يقول **زكى نجيب محمود** : « **وفى اليوم الذى تخرج لنا فيه البيوت والمعاهد مواطنين، توافر لهم الالتزام بالحقائق العلمية الموضوعية، التزاماً يديرون عليه خطط البناء الحضارى الجديد، وتحرر من كل التزام فى التعبير عن ذوات أنفسهم، تحرراً يسقط ذواتهم على عالم الأشياء ليفاضلوا فى حياتهم بين شيء وشيء.. فى ذلك اليوم الذى تخرج لنا فيه البيوت والمعاهد مواطنين يدركون أن يكون الفاصل بين القيد والحرية، بين الصحو والحلم، بين الواقع والخيال، بين الموضوع والذات، بين «هو» و«أنت» و«أنا». فى مثل ذلك اليوم يمكن أن يقال: إنه قد تم للمواطن العربى ميلاد جديد**».

والنتيجة أن **زكى نجيب محمود** لم يقدم على محاولته فى تجديد الفكر العربى بدءاً من فحصه، وتحليله، ونقده، إلا بعد أن تزود بعمق وتمكن من الثقافة الغربية، وأهم ما فيها نظرة علمية ومنهجية تستعين بكل ما قدّمه العقل البشرى من منجزات فكرية، ومناهج بحث حديثة، وفلسفة علوم.

ومما يلاحظ أن **زكى نجيب محمود** قد قام فى مجال الفكر العربى المعاصر بمثل محاولة **سقراط** فى الفكر الإغريقى القديم.. فقد بدأ متواضعاً للغاية، مصرحاً بأنه لا يعرف الكثير حول التراث، ثم أخذ يتعرف عليه، مقدماً منه بعض النماذج التى هى محل إجماع، ثم مفتشاً فيها عما يصلح لعصرنا الحاضر .. وفى كثير من الأحيان، لم يكن يعثر على شىء، أو على الأقل، لم يكن يعثر إلا على صيغة وأسلوب.

وفى كل ذلك، كان العقل، والاحتكام إلى التجربة المشاهدة، والمقارنة بنماذج التقدم الحضارى الأخرى ، هى المقاييس التى يرجع دائماً إليها، وينبّه القارىء العربى لجدواها .

وقد توقف طويلاً عند اللغة، باعتبارها أداة الفكر ووعاءه . وحسبه تلك الدعوة الحارة إلى جعلها وسيلة، لا غاية، ودمجها فى عملية التفكير ذاتها، وهذا يعنى البعد بها عن التهويم والزخرفة والترنم .

أما أفكاره المتناثرة هنا وهناك، فهى قابلة للنقاش. وهو يدعونا بشدة لمناقشتها، إيماناً منه بأن اكتمال الفكرة يعنى موتها. أما الفكرة القابلة للنقاش فهى تظل حية ومتوهجة طالما وجدت العقول التى تستحقها .

وأخيراً لابد من الإشارة إلى «**أسئلة**» **زكى نجيب محمود** التى طرحها على نفسه، أو على القراء.. إنها تكوّن رءوس موضوعات لمشكلات حقيقية يعانى منها الفكر العربى على كل مستوياته، وبإمكان أى باحث جاد أن يتتبع هذه الأسئلة ليستخرج منها خريطة هادية لأهم المسائل المطروحة على العقل العربى خلال النصف الثانى من القرن العشرين، وربما لفترة طويلة من القرن الواحد والعشرين .

(١) مستقبل الثقافة فى مصر : الفصل التاسع .

صلاح قنصوه



الأدب والفن عند زكى نجيب محمود

فى مقال بعنوان «بين الخاص والعام» نشره فقيدنا بعد عام من حصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الأدب ١٩٧٥ ، بث شكواه من صمت النقاد :

«فهاهو عام كامل قد كاد ينقضى بعد أن منحت الجائزة التقديرية فى الأدب ، سؤالى هو : أفلم يكن من حق القراء على أصحاب النقد الأدبى أن يكشفوا لهم المبررات التى من أجلها منح هذا الرجل ما منح من شهادة بالتقدير ؟ فإن رأى رجال النقد الأدبى أن مثل هذا التقدير قد وضع فى غير موضعه ، فإن من حق القراء عليهم كذلك أن يعلموا من أين جاء الخطأ» .

وليس هناك ما يسوغ هذا الصمت إلا أن يكون مريبا، أو كسولاً على أحسن الظنون لأنه لم ينقطع عن الكتابة فى الأدب والفن والنقد مما حفز على اختياره عضواً بارزاً فى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .

غير أننا لن ننظر فى أدبه وإبداعه وخاصة ما برع فيه من فن المقال ، بل سنعنى بما بسطه من نظرية خاصة فى الأدب والفن ، وماقدّمه من وجهة نظر متميزة لما ينبغى أن يكون عليه النقد الأدبى . فرغم غلبة الطابع المنطقى على فلسفته وفكره بوجه عام ، إلا أنه كان واعياً، بل وداعياً إلى تمييز الحدود بين مختلف المستويات والمجالات .

ومع ذلك ، فقد رأى أن صفة واحدة ، لو أتيح لها أن تشيع فى جماعة من الناس اتساعاً وعمقاً ، لكانت وحدها كفيلة بتقدم تلك الجماعة . هذه الصفة هى «**الصدق**» التى يمكن أن تكون معياراً وشرطاً لمجالات العلوم ، والإيمان ، والفن ، كل بطريقته الخاصة .

ويتضمن موقف الصدق لديه صورتين قد تكونان من نوع واحد ، كأن تكون تركيبة لغوية تكرر إحداهما الأخرى ، لفظا ومعنى ، وقد لا تكونان من نوع واحد كأن يشهد شاهد أمام المحكمة بما رآه في حادثة ، معينة ؛ فهنا صورة لفظية ، وهناك صورة لمجموعة من الوقائع هي التي تتألف منها الحادثة . إلا أن الصورتين ، برغم اختلافها من جهة ماديتهما ، قد تكونان متطابقتين . فهنا يكون صدق الشهادة . فثمة «**هيكل صوري**» يتألف من جانبين متطابقين رغم اختلاف الجانبين مادةً وشكلا ، يمتد فيسع مجالات أخرى متباعدة متباينة . ومن ثم يتسع مجال الصدق اتساعا يستوعب في آفاقه كثيراً جداً من مجالات الحياة ، إذ يشمل العلوم بأسرها ، كما يشمل الدين ، والفن والأدب ، والعلاقات الاجتماعية ففي مجال العلوم ، يكون التطابق بين رموز ورموز في الرياضيات ، وبين رموز ووقائع أو حوادث في العلوم الطبيعية والإنسانية . وفي الإيمان تطابق بين محتوى باطني في ذات الإنسان أو عقيدته ، وسلوك أو قول يتبدى في ظاهره .

أما الصدق في الإبداع الفني والأدبي ، فهو التطابق الذي يكون بين محتوى داخلي في ذات الإنسان ، وأداء فني في الأعمال الفنية والآثار الأدبية .

ففي كل موقف إبداعي سواء فن أو أدب هنالك «حالة» في نفس صاحبها يريد أن يجعل لها طريقا تجتازه أو تعبره من الداخل إلى الخارج لتظهر أمام المتلقين أو على مسمع منهم .

غير أن مجال الفن والأدب ينفرد دون سائر المجالات ، بأن هذا الطريق يمضي على ثلاث خطوات وليس على خطوتين كما هو الحال في العلم والإيمان . ويعنى ذلك إن العملية الإبداعية الواحدة تتضمن التطابق مرتين : تطابق بين الحالة التي أحسها المبدع والشكل الذي استخدمه في إخراجها ، ثم هنالك التطابق بين ذلك الشكل عند وقعه على المتلقي ، وما يستثيره فيه من حالات نفسية داخلية يرجح لها أن " تأتي شبيهة " بما انطوت عليه ذات المبدع حين أبدعت .

فإذا نظرنا إلى الشعر ، لوجدنا أن الشاعر يتصيد من اللاشعور حقائق ، أي وقائع ، يحس وجودها في نفسه إحساسا غير منطوق ، فيصوغها لفظا لينقلها إلى مجال الشعور الواعي ، وعندئذ يستطيع أن يشاركه فيها من أراد أن يشاركه . فمهمة الشاعر هي تحويل الحقائق الخافية المبهمة من مستوى " اللالفظ " إلى مستوى " اللفظ " .

غير أننا لا نلبث أن تصيبنا الدهشة أو قل البلبلة إذْ ما رأيناه ، أو خيّل إلينا ، يعدل عن ذلك التطابق الذي يجعله معياراً للصدق الفني في مقال آخر عندما ينكر على نحو قاطع أن يكون للفن " معنى " لأن ذلك ، في نظره، يجعل من الفن مسيخاً بين العلم والفن ، فينتهي إلى شيء لا هو إلى هذا ولا هو إلى ذاك .

فـ «**المعنى**» عنده هو الإشارة إلى موضوع أو أمر بذاته بحيث يكون الفن صورة أو نسخة منه . ولذلك يرفض مبدأ المحاكاة الذي يجعل الفن صورة محاكية

للطبيعية ، كما يمتد عنده إلى أصحاب نظرية التعبير إذا ما كان العمل الفنى تعبيراً عن هذا الوجدان أو ذاك مما تضطرب له النفس ، أى انعكاســاً لما تختلج به نفس الفنان يومىء إلى نوع العاطفة التى ملأت جوانحه أو يوحى به . فنظرية « التعبيريين » هى بعينها فى رأيه نظرية « المحاكاة » القديمة لأنه ما يزال هنالك « الأصل » الذى جاء العمل الفنى ليصوره ، ولا فرق بين أن يكون ذلك الأصل خارج الإنسان أو داخله لأنه سيكون فى كلتا الحالتين نسخة من شىء آخر يقتديه العمل الفنى عنصراً عنصراً وجانباً جانباً. وبهذا يفقد الفن أهم خصائصه من وجهة نظر مفكرنا، وهو أن يكون خلقاً جديداً وإبداعاً لما لم يكن له وجود من قبل. فهو يميز فى العالم الذى نحياه ثلاثة أوجه: «طبعة» فى الخارج تبحث فيها العلوم وتجرى أحاديث الحياة اليومية حولها، و«ذات» فى الداخل تتبدى فى أحلام النوم واليقظة وما إليهما، ثم «عالم من فن وأدب» قائم بذاته لا يصور خارجاً، ولا يعبر عن داخل، وإنما هو خلق، وعلى من يرتاده أن يعيش فيه، فلا يتخذ منه مجرد نافذة يطل منها على شىء سواه. فإذا وجد المرء فى العمل الفنى نفسه ما يرضيه فقد بلغ المتعة، أو «النشوة» بحسب مصطلحه الأثير، وإلا فليس ذلك العمل بالنسبة للمتلقي من الفن فى شىء.

فالفن إذن بناء جديد بديع خلقه الفنان خلقاً وليس ثمة إخبار عن العالم الطبيعي بالمعنى التصويرى المألوف، ولا إنباء عن قوانين النفس البشرية فى شعورها، ولا عن نشأة المجتمعات وزوالها، بل هنا شىء فريد فى ذاته نشاهده أو نسمعه، ونفهمه مستقلاً عن كل شىء سواه.

ويتساءل مفكرنا : أيعنى هذا ألا يفتح العمل الفنى أبصارنا قط على حقائق العالم؟ ويكون الجواب: نعم، دون شك. فالحوادث، كما تقع فى الطبيعة، وفى فعل الإنسان مادة وصورة. وقد تختلف مادة الحوادث اختلافاً بعيداً فى موقفين، إلا أن الموقفين يتشابهان فى «الصورة» إذا ما تشابها فيما يربط الحوادث فيهما من «علاقات». ولا ينقل الفنان الحوادث الواقعة نفسها، بل يلتقط «الصورة» من حوادث الواقع ثم يصب فيها ما شاء من مادة.

وبالتقاط الصورة وحدها يكشف الفنان عن «جوهر» العالم الحقيقى لأن جوهر العالم كما يذهب مفكرنا هو الصور التى تنصب فيها الحوادث التى تنشأ وتفنى، بينما هناك «الصور» الخالدة التى تبقى. وهنا يفرق **د.زكى** بين المؤرخ والفنان، فالأول هو الذى يصف ويصور ما تراه عيناه، على حين أن الفنان هو الذى يهديه فنه إلى «الصورة» التى عليه أن يصب فى إطارها مادة من عنده بحيث لا نتطلع إلى الكائنات الفعلية بحثاً عن دليل الصدق فيما يقوله الشاعر، أو يؤديه غيره من الفنانين.

ولا ريب أن القارىء لفكرة **د. زكى** قد تذكرّ ما قاله «**أرسطو**» قديماً فى هذا الشأن عندما فرق بين المؤرخ والشاعر لأن الشعر عنده أسمى مرتبة من التاريخ حيث يتوجه الشعر إلى قول «الكليات» على حين أن التاريخ أحيل إلى قول «الجزئيات». و«**الكل**» كما يقول «**أرسطو**» فى كتابه «**فن الشعر**» «هو ما يتفق من الناس أن يقوله

أو يفعله فى حال ما على مقتضى الرجحان أو «الضرورة». فالفن عند مفكرنا مادة يملأ صورة التقطها الفنان من حوادث رآها متكررة فى حياة الأفراد أو حياة الأمم على السواء. فالقصيدة لا تنبىء عما قد حدث فعلاً، بل تخلق كائناً جديداً وحوادث جديدة وإن يكن الخيط الذى يربطها معاً مستمداً من حقائق العالم الواقع.

فإذا عدنا إلى **أرسطو** فيجدرأن نلفت النظر إلى أن المحاكاة عنده ليست كما شاع فى سوء فهمها محاكاة لكائنات الطبيعة وحوادثها، بل محاكاة لفعلها على نحو كلى، وهو ما يقرب من «الصورة ـ الجوهر» التى تحدث عنها فقيدنا فى هذا الصدد. ولعل **الدكتور زكى** يذهب فى صورته تلك إلى ما ذهبت إليه «**سوزان لانجر**» فى نظريتها فى الفن الذى هو مَوْضَعة للشعور، ولكن ليس الشعور الخاص بالإنسان الفنان نفسه، بل الشعور الإنسانى بما هو كذلك فموضعة الشعور هنا تشبه إلى حد ما ماذكره **د. زكى** من الانتقال من مستوى «اللالفظ» إلى مستوى «اللفظ». والشعور الإنسانى بما هو كذلك قد يكون هو «**الصورة**» التى لا يتخلف وجودها فى كافة المتفرقات الواقعية المتباينة.

وعسى أن يزداد الأمر وضوحاً إذا ما حاولنا أن نجمع أو نوفق بين الطرفين اللذين صنعا هذه المفارقة أو تلك البلبلة فى فهمنا لوجهة نظر **الدكتور زكى** للفن والأدب. فنحن نجد عند أحدهما أن الشعر، مثلاً، «لامعنى» له، أى أن ألفاظه وتراكيبه اللغوية لا يقصد بها الإشارة إلى ما عداها خارج القصيدة فى العالم الخارجى. بينما نلتقى فى الطرف الآخر «بالصورة» أو «الجوهر» الذى تعرضه القصيدة عن وقائع العالم وحوادثه.

ولنبدأ محاولتنا بالإجابة على السؤال: إذا جاوز الشعر مبدعه إلى متذوقه، ألا يتضمن ذلك أن ينقل الشعر شحنة من طرف إلى آخر؟ أى أن اللغة هنا يقصد بها الإشارة إلى ما عداها. فكيف إذن نوفق بين أن تكون اللغة أداة إخبار، فلا تكون شعراً، وأن تكون اللغة مقصودة لذاتها فتحقق أهم خصائص الشعر؟.

يجيب **د. زكى** على هذا التساؤل المشروع بأن ما ينقله الشعر ليس خبراً معيناً عن شئ أو فرد بعينه، بل ينقل «**حالة**» من الحالات الخالدة، أى حقيقة خالدة مثل القانون السرمدى ندركها عن طريق موقف جزئى بحيث لا تستخدم ألفاظ القصيدة للدلالة على معانيها مباشرة، بل لنتأمل «الصورة» الفريدة أمام بصيرتنا أو حدسنا. وهنا تكون المتعة الفنية التى تترك وراءها صدى هو صدى الخبرة التى تُغْرز فى النفس عن حقائق الوجود.

غير أن الفرق هنا بين العلم والشعر أن الأول يقدم صياغة كمية، على حين يمثل الشعر صياغة كيفية تسوق تفصيلات حالة بعينها، ولكنهما فى النهاية، أن العلم والشعر، ينبئان عن الحقيقة التى تدوم مادام وجود البشر.

ومهما يكن من أمر، فإن الصورة عنده لا تخرج عن احتمالات ثلاثة: أن تشير إلى شىء فى الطبيعة الخارجية، أو تؤمىء إلى شىء فى طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباط الخواطر فى مجرى الشعور أو صلتها

باللاشعور، أو تكون الصورة كياناً مستقلاً بنفسه، مكتفياً بذاته. وهنا يكون ارتكاز العمل الفنى على تكوينه البحت. وفى هذه الحالة لا يحاكى الفنان شيئاً على الإطلاق، بل يخلق عمله خلقاً لا نظير له فى كائنات العالم جميعاً.

فإذا كان العمل الفنى على هذا النحو، فكيف نتذوقه، وكيف ننقده. يميز مفكرنا بين قدرتين مختلفتين للإدراك عند الإنسان. أولاهما إدراك مباشر وهو الذى يتصل بالذوق، والثانية إدراك غير مباشر وهو الذى يتعلق بالنقد.

فأما القدرة الأولى فهى طاقة وجدانية ؛ حيث نشعر بما نشعر به قبولاً أو رفضاً، إقبالاً أو إدباراً إزاء المدركات الخارجية من الموضوعات الفنية دون وسيط بين الذات التى تشعر، وبين الموضوع الذى تدركه وتشعر به. فهو إدراك «حدسى» أو وجدانى مباشر لا يتطلب وساطة.

أما القدرة الثانية التى يتطلبها النقد فهى نمط منطقى أو عقلى للإدراك تستدعى وسيطاً من حركة استدلالية أو انتقالية لأنها موقف عقلى يبدأ من معطيات مقدّمة لينتهى إلى نتائج منشودة. فالأدب إبداع لا نسأل فيه المبدع عن صدق ما يعرضه من واقع الكون صدقاً علمياً، بينما النقد عملية «علمية» تتضمن «تحليلاً» و«تعليلاً». فالناقد «يحلل»» العمل إلى عناصره، و«يعلل» رفعة العمل أو هبوطه ذاكراً الأسانيد التى يعتمد عليها فى أحكامه، مشيراً إلى عناصر معينة وردت فى جسم العمل الفنى المنقود بناءً على ما تم استعراضه مما خلدّه الزمن من آثار الفن والأدب، استعراضاً مؤدياً إلى استخلاص ما هو مشترك فى تلك الأعمال الخالدة جميعاً.

ويعترف فيلسوفنا بأن المدرسة التى يُؤْثرها فى النقد هى المدرسة **الأنجلوساكسونية** التى أطلقت على نفسها اسم «**النقد الجديد**» التى اختار من أعلامها «**كينيث بيرك**» ليكون مثله الأعلى فى النقاد المحدثين.

ويقوم النقد على تحليل النص تحليلاً كاملاً شاملاً للتعرف على كل ما يتصل به توطئةً لاستدلال ما فى وسعنا استدلاله من هذا التحليل. وأحسب أن نوع التحليل هذا أقرب إلى ما يسمى «بتحليل المضمون» لمواد الاتصال، على أن يكون تحليلاً كيفياً لا يستخدم الجداول والرسوم البيانية.

ويقرر **د. زكى** أن هذا الإجراء ليس جديداً فى تاريخ النقد، لأنه الأسلوب الذى اعتمده نقادنا القدامى بغير استثناء عندما عمدوا إلى تحليل الشعر بيتاً بيتاً، وكلمةً كلمة، إعراباً، وتركيباً، وبلاغةً، وغير ذلك مما يتعلق بالنص من كافة جوانبه، إلا أن نقادنا القدامى كانوا يعقبّون على مثل هذا التحليل بتقويم ينتخبون به ما هو «**أشعر**» ، أو ما هو «**أفضل**» .

فالنقد الذى يلتزمه مفكرنا نقد تحليلى علمى يقصر جهده على دراسة الأثر الأدبى نفسه، وكل ما عدا ذلك وسيلة تؤدى إلى تلك الغاية.

فليس من النقد أن يجعل الناقد من الأثر الأدبى نافذةً يطل منها إلى سواها من الأمور مثل الأوضاع

الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية، فذلك من شأن العلماء الاجتماعيين. وكأن العمل الفنى مجرد وثيقة تاريخية لا أكثر ولا أقل. وليس من شأن الناقد أن يجعل من العمل نافذة ينظر خلالها إلى دخيلة نفس الفنان، فهذا من شأن عالم النفس.

فعلى الناقد الأدبى أن يدرس العمل دون أن يجاوز حدوده الأدبية إلى ماليس منها إلا إذا كانت هذه العوامل الخارجية أدوات لفهمه، ووسائل للإحاطة بدقائقها وتفاصيلها. فليست مهمة الفن أن «**يحاكى**» الطبيعة، أو «**يحكى**» عن الإنسان لأنه عندئذ يكون صورة باهتة لأصل ناصع. وفيم حاجتنا إذن إلى الصورة وأصلها قائم؟!

وليست مهمة الفن أن «**يكشف**» عن طبيعة سبق وجودها وجوده لأن السابق عندئذ يكون متبوعاً ثم يأتى الفن ليكون تابعاً.

وليست مهمة الفن فى شتىٰ قوالبه وأساليبه أن «**يعظ**» الناس لأن الواعظين على المنابر قائمون بأداء هذه المهمة خير الأداء. ولكن مهمة الفن أن يخلق ويبدع كائناً جديداً لم يكن له أصل سابق عليه لا فى جوانب الطبيعة الخارجية، ولا فى حالات النفس الداخلية.

وربما اتخذ الفنان من هذه وتلك عناصره، كما يتخذ لغة التفاهم أداة له، لكن الكائن الذى يبدعه من تلك العناصر وهذه الأدوات، لابد أن يكون خلقاً وإبداعاً.

بيد أن **الدكتور زكى نجيب محمود** يستدرك على هذا الإيثار لمدرسة «**النقد الجديد**»، فيصرّح بأنه «لايغمض عينه لحظة واحدة عن سائر مذاهب النقد وطرائقه، فكلها وسائل متعاونة، يقرأ بها النقاد الأعمال الأدبية، نيابةً عن عامة القراء ليرى هؤلاء فيما يقرءونه آماداً، وأبعاداً، ومستوياتٍ لم تكن لتخطر لهم على بال، لولا أولئك النقاد».



حسن طلب



شرق العالم وغربه

تصور زكى نجيب محمود للثنائية ، ومحاولة عبورها

ليست ثنائية (الشرق/الغرب) سوى واحدة من عدة تنويعات لثنائية واحدة أساسية تصور الصراع الذى يعيشه اليوم الإنسان العربى ، وتعكس الهم المقيم الذى يسيطر على أذهان المثقفين العرب ويستنزف طاقاتهم وهم يبحثون منذ أكثر من قرن ونصف عن تشخيص سليم لهذا المأزق ، وعن الحل الأمثل الذى يتيح لنا عبور هذه الثنائية إلى النهضة المرجوة بسلام .

تختلف المسميات ويظل المسمى واحداً ، ولنجرب أن نرفع طرفاً من هذه الثنائية هو (الشرق) ونضع مكانه : (الدين) أو (التراث) أو (الأصالة) ، ثم نرفع الطرف الآخر وهو (الغرب) لنضع مكانه (العلم) أو (التجديد) أو (المعاصرة) ، لنجد أن الإشكالية القائمة وراء كل زوج من أزواج هذه الثنائية واحدة فى دلالتها العامة على المأزق الذى نعيشه ، فنحن فى كل الأحوال أمام دين يُراد الجمع بينه وبين العلم أو أمام تراث يُراد تجديده ، أو أمام أصالة يراد لها ألا تقف حائلاً دون المعاصرة ؛ وما هذه جميعاً إلا مصطلحات تشير فى النهاية إلى أمّ المشاكل فى حياتنا الحديثة ، منذ أن تفتح وعينا على الآخر الغربى ، وهى تلك التى يلخصها السؤال التالى : كيف يمكن لنا أن نعيش عصرنا بكل مافيه من تقدم علمى وتكنولوجى ، دون أن نفقد فى الوقت ذاته هويتنا الثقافية التى تشكلت من تراث خاص يميزنا عن غيرنا من الأمم والشعوب ؟

وإذا كانت المصطلحات فى هذه الثنائية الواحدة قد تنوعت ، فإن المصطلح الأقدم الذى ترجم لوعينا بهذه الثنائية لم يَقم إلا على أساس الدين ، فلم نعرف ـ منذ العصور الوسطى ـ أنفسنا فى مواجهة الآخر ، إلا على أننا الإسلام فى مواجهة المسيحية ، أى أصحاب الهلال فى مواجهة أصحاب الصليب ؛ وقد كان هذا التشخيص القاصر ـ باستمراره قرونا ـ من أسباب تفاقم المشكلة واستعصائها على الحل إلى هذه اللحظة ، وما الذين يهاجمون العلمانية بين ظهرانينا اليوم ـ وما أكثرهم ـ

سوى صورة أخرى من صور المنظور الدينى الذى عولجت به القضية فى القديم . وقد كان القوم يستخدمون مصطلحىْ الشرق والغرب ، ولكن بالمعنى الجغرافى الخالص الذى لايشير إلى أبعد من المعنى الحرفى الدال على جهة من الجهات الأصلية الأربع ، ومايقابلها ، كقول شاعرهم مثلا ـ وأظنه أحد المتصوفة ـ وهو يتغزل :

فلو تَفلتْ فى البحرِ ، والبحرُ مالحُ

لأصبح ماءُ البحرِ من ريقِها عذبا

ولو برزَتْ فى الليلِ يوماً لراهبٍ

لخَلَّى سبيلَ الشرقِ واتَّبعَ الغربا

أو كقول **المتنبى** يصف جيشا :

خميسٌ بشرقِ الأرضِ والغربِ زحفُهُ

وفى أُذُنِ الجوزاءِ منه زمازمُ

فالشرق والغرب هنا لايشيران إلا إلى مشارق الشمس ومغاربها بغض النظر عن الشعوب التى تقيم فى هذه الاتجاهات ، وبغض النظر عن ثقافاتها ، وليس هذا هو مانجده فى قول الشاعر الحديث الذى عاصر استعمار الغرب للشرق :

طمعٌ ألقى عن الغربِ اللثاما

فاستفقْ ياشرقُ واحذرْ أن تناما

أو فى قول شاعر حديث آخر هو حافظ إبراهيم على لسان اللغة العربية :

أنا إنْ قدَّر الإلهُ مماتى

لن ترى الشرقَ يرفعُ الرأسَ بعدى

ها هنا شرق وغرب جديدانِ لايشيران إلى اتجاه جغرافى فحسب ، بل يشيران إلى ماهو أهم ، إلى شعوب وثقافات ، إلى قيم تتقابل وكيانات تصطرع ، إنهما يشيران باختصار إلى الأنا (الشرق) فى مواجهة الآخر (الغرب) ، بعد أن فشلت الثنائية القديمة (الإسلام والصليبية) فى تصوير سائر جوانب ذلك التقابل وهذا الصراع . إن الأساس الدينى لم ينجح إلا فى إقامة هوة سحيقة لاسبيل إلى عبورها بين الشرق والغرب ، فأصبح تجاوز الصراع إلى درجة من التفاعل الحضارى الذى طالما شهد به التاريخ بين الشرق والغرب قبل أن تظهر المسيحية ثم الإسلام ، أصبح هذا التجاوز مستحيلاً استحالة التوفيق بين عقيدتين .

لقد أصبحنا إذن فى العصر الحديث أمام وعى جديد بالأنا والآخر ، هو وعى جديد لأنه تحرر من الصبغة الدينية فصار قادرا على أن يرى الأمور كما هى عليه فى الواقع : هذا شرق متخلف فى العلوم ، والفنون وسائر أساليب الحضارة ، وذاك غرب متقدم فيها جميعا ؛ فكيف السبيل إلى أن نفيد من هذا التقدم دون أن نقع فريسة فى أيدى الغرب ؟ ودون أن نفقد ما ننفرد به بين الأمم من خصائص ثقافية وروحية؟ كان هذا السؤال الذى شغل أجيالا من رواد الوعى الحديث منذ **رفاعة الطهطاوى** حتى الآن ، والأرجح أنه سيظل كذلك إلى حين .

واجه **زكى نجيب محمود** هذه الإشكالية عبر مرحلتين من مسيرته الفكرية ، ففى المرحلة الأولى التى مثلتها كتاباته الأولى حتى مطلع الستينيات ، وقف موقفا راديكاليا حاسما من مسألة القسمة المفتعلة لحضارة الإنسان إلى شرق وغرب أو شمال وجنوب ؛ نفتح كتابا له صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٢ ، وجمع مقالاتٍ كتبت

فى الأربعينيات ، هو كتاب (شروق من الغرب) ، فنجده يقول :

«**وخذ أيضا هذه الموازنة التى لاتكاد تذكر على مسمع منى حتى يضطرب كيانى كله ولا أعود مالكا لزمام نفسى ، وأعنى بها الموازنة بين مايسمونه شرقاً ومايسمونه غرباً** (١) .

ومصدر هذا الاضطراب عنده أن مصطلحى الشرق والغرب «**لامعنى لهما إلا عند من يريد أن ينزلق فى التعميم الفاسد ، وإلا فحدثنى أين الخط الفاصل الذى يكون شرقه شرقا وغربه غربا**» ؛ وكأن عدم قدرتنا على تحديد الخط الفاصل بين اللحظة الماضية واللحظة الآتية ، مانعتنا عن الاصطلاح على تقسيم الزمان !

إن إيمانه بأن الحضارة الإنسانية التى تسود على غيرها فى عصر من العصور ، لايمكن إلا أن تكون حضارة واحدة غير قابلة للقسمة ، هو الذى جعله ، يخلى سبيل الشرق ويتبع الغرب (ولنلاحظ دلالة العنوان: شروق من الغرب) ، مادامت حضارة الغرب هى التى تعبر وحدها عن روح العصر ، ومادام الشرق لايزال راضيا بموروثه قانعا بكل مافيه من طغيان واستبداد وخرافة وكسل وضعف وخذلان ، ولم يعد هناك حينئذ مايمنع من أن يردد **زكى نجيب محمود** ماقاله **هيجل** عن الشرق : «**أهل الشرق لايعرفون حتى اليوم أن الإنسان حر لمجرد كونه إنسانا عاقلا ، إنهم لايعرفون إلا أن تكون الحرية لرجل واحد ، ثم لاتكون حرية هذا الرجل الواحد إلا اندفاعه وراء نزواته**» .

وقد بلغ **زكى نجيب محمود** فى مرحلته الأولى تلك. إلى أقصى نقطة يمكن أن يتطرف إليها هذا الرأى :

«**حين أحلم لبلادى باليوم الذى أشتهيه لها ، فإننى أصورها لنفسى وقد كتبنا من اليسار إلى اليمين كما يكتبون وارتدينا من الثياب، مايرتدون، وأكلنا كما يأكلون ، لنفكر كما يفكرون، وننظر إلى الدنيا بمثل ماينظرون ... لسنا شرقا إن كانت الدنيا إلى غرب وشرق ، ولسنا جنوبا إن كانت الدنيا إلى شمال وجنوب.. والتقسيم كله باطل من أساسه على كل حال**» (٢) .

هنا تترد أصداء **كمال أتاتورك** ، وتتسرب أفكار من **طه حسين** و**سلامة موسى** وغيرهما ؛ وهنا حماسة وشجاعة تميزت بهما كتابات **زكى نجيب محمود** فى المرحلة الأولى حين كان شعاره أن «**الجنة لا يرثها إلا الجبناء**» (٣) وحين كان يجهر بأن «**الشيطان الذى أبى أن يعبد الله استعلاء واستكبارا، لأجدر عندى بالتقدير والتوقير من عابد الصنم الصغير ذلة وخضوعا**» (٤) .

على أن شجاعته لم تكل وكذلك لم تفتر حماسته فى المرحلة الثانية التى استهلها بكتيب صغير لكنه مهم بعنوان (**الشرق الفنان**) ؛ فكل ما فى الأمر أن غلالة شفيفة من الحكمة والوقار قد كستهما ؛ وربما أصبح قدرٌ من التقية ضروريا لكى تكتمل الرسالة ، كما أصبح القيام برحلة طويلة وشاقة إلى التراث ضروريا كذلك لانتخاب مالا يزال بعد صالحا فى هذا التراث لمواجهة العصر ، وليست هذه الرحلة بمأمونة العواقب دائما ، فهناك من يذهبون إلى التراث ثم لا يرجعون ، وهناك فخاخ التوفيق والانتقاء تحيط بمواطىء القدم ، ولايكاد ينجو إلا من قد قدَّر لرجله قبل الخطو موضعها .

نعود إلى كتاب (**الشرق الفنان**) ، لكى نجد تحويراً فى النظرة قد يصل إلى حد التقابل ، فالقسمة

الحضارية المرفوضة إلى شرق وغرب ، أصبحت الآن مقبولة ، وهى لم تعد قسمة ثنائية فحسب ، بل هى ثلاثية يتقابل فيها الغرب مع الشرق الأقصى ، لينفرد الشرق الأوسط بمنزلة بين المنزلتين ، أو هى منزلة تجمع بين المنزلتين ، فإذا كانت حضارة الغرب تمثل العقل وميدانه العلم ، فإن حضارة الشرق الأقصى تمثل الوجدان وميدانه الفن والدين ، أما الشرق الأوسط فهو الذى يجمع وحده بين الحسنيين ، أو بلغة **زكى نجيب محمود** .

« . . **هناك طرفان من وجهات النظر ، طرف يتمثل فى الشرق الأقصى ، مؤداه أن ينظر الإنسان إلى الوجود الكونى نظرة حدسية مباشرة ، فإذا الإنسان جزء من الكون العظيم ، وهذه نظرة الفنان الخالص ، وطرف آخر يتمثل فى الغرب مؤداه أن ينظر الإنسان إلى الوجود نظرة عقلية تحلل وتقارن وتستدل ، وهذه نظرة العلم الخالص ، وبين الطرفين وسط يجمع بين الطابعين ، وهو الشرق الأوسط الذى يدل تاريخ ثقافته على مزج بين إيمان البصيرة ومشاهدة البصر ، بين خفقة القلب وتحليل العقل ، بين الدين والعمل** » (٥) .

لعل فى ذلك مايذكرنا بعبارة الشاعر الانجليزى **رديارد كبلنج** الذائعة ، والتى يقول فيها : **الشرق شرق والغرب غرب .. ولن يلتقيا** ، غير أن **زكى نجيب محمود** يرى أن هذه العبارة صادرة عن موقف استعلائى ورؤية متغطرسة ، لا محل فيها للنظر إلى الشرق والغرب من منطلق الندية ؛ ولذا فهو يحاول تعديلها ليجعل التناقض الأساسى بين الغرب والشرق الأقصى ؛ ويؤكد من ناحية أخرى تلاقى الشرق والغرب من خلال الشرق الأوسط .

كان **زكى نجيب محمود** قد ذكر فى مقال له بديع عن (المئذنة والهرم) أن المئذنة شاعر والهرم فيلسوف ، وهى وجدان والهرم عقل ، ولعل فى ذلك مايربطه بخيط رفيع إلى **طه حسين** فى **(مستقبل الثقافة فى مصر)**، غير أنه يختلف عن **طه حسين** فى أمر جوهرى، هو أنه مشغول بتجديد الثقافة العربية أكثر من انشغاله بتجديد هوية مصر : عربية هى أم فرعونية ؟ وربما كان أقرب إلى التسليم بعروبتها ، وإذا كان لابد من مقارنة فى محلها ، فالأجدر أن تكون بين أفكار **أحمد أمين** ، فى كتابه (الشرق والغرب) الذى صدر بعد وفاته من جهة وأفكار زكى نجيب من جهة أخرى ، وخلاصة رأى **أحمد أمين** «أن العالم كله على سعته لايتحمل إلا مدنية واحدة، من الشعوب من تسنمَّ أعلاها ، ومنها ماتبوأ أدناها » (٦)، وأن العلم وحده ليس هو الذى يميز مدنية الغرب ، بل أيضا الديمقراطية فى مقابل الاستبداد الشرقى، والابتكارمقابل التقليد وحرية المرأة مقابل استعبادها . إلخ ، وهذه آراء تطابق تماماً ماكان يردده زكى نجيب محمود فى المرحلة الأولى من مسيرته الفكرية .

لقد تفتح وعى المثقفين فى تلك الحقبة على صورة الأنا والآخر وبينهما هذه الهوة المرعبة ، وهذا هو مايجمع بينهم على اختلاف مناهجهم ورؤاهم ، ننظر مثلاً إلى أمثولة **محمد عوض محمد** الأدبية التى قدم فيها صورة **يافث وسام ابنى نوح** بوصفهما رمزين للغرب والشرق ، إذ يقول يافث لأخيه : «**إلى الغرب إذن سأمضى ، وهنالك سأغرس شجرة العلم لك تؤتى زهرها يانعاً**» ؛ فيرد عليه سام : «**إلى الشرق إذن سأمضى ، وهنالك أغرس شجرة الدين ، أصلها ثابت وفرعها فى السماء**» (٧) ؛ ثم كان وداع . إنه إذن فراق بين الغرب والشرق ، وطلاق بين العلم والدين ، وهذا تشاؤم لم يرض به **زكى نجيب محمود** ، فيحاول

فى مرحلته الثانية أن يشدهما معاً إلى حظيرة الزواج على أرض الشرق الأوسط .

هل فى ذلك شىء من التوفيقية؟ وهل فيه اعتماد كبير على حقائق الجغرافيا؟ يبدو أنه لامفر من أن تكون الإجابة بنعم ، ولكن التوفيقية على أية حال أفضل من اليوتوبيا الزائفة التى قدمها **أنور عبد الملك** فى محاولته المتأخرة **(ريح الشرق)** بما فيها من تفاؤل مفرط ، وبما فيها من ارتكان إلى محصول النقد الذاتى فى الثقافة الغربية ، مثل فكرة **اشبنجلر** عن انحطاط الغرب ؛ حيث يبشر **أنور عبد الملك** بنهوض الشرق على أنقاض الغرب الذى بدأ ينهار منذ اتفاقية يالطا ١٩٤٥ ، والشرق عنده يتجاوز المفهوم الجغرافى ليستوعب دوائر حضارية ثلاث : الدائرة الإسلامية دينا ودولة من المغرب حتى الفلبين ، والدائرة الهندية الآرية ، والدائرة الصينية اليابانية الآسيوية ؛ وقد سبق **لمحمود أمين العالم** أن توقف عند هذه الرؤية وأوضح تهافتها (٨) .

أما الأساس الجغرافى ، فهو غير كاف حقا للتمييز بين الشرق والغرب ، وقد تنبه إلى ذلك **قسطنطين زريق** مبكرا ، حين جعل اليابان جزءاً من الغرب ونبه إلى أن ثنائية الشرق/ الغرب تاريخية أكثر منها جغرافية (٩) .

على أن **زكى نجيب محمود** لم يهمل حقائق التاريخ بل إنه استمد منها الشاهد الحى على خصوصية منطقة الشرق الأوسط وقدرتها على الجمع بين علم الغرب وروحانية الشرق الأقصى فى نسق واحد عبر تاريخها الحضارى ؛ وهى الفكرة التى تلقفها فؤاد زكريا فيما بعد دون إضافة تذكر (١٠) .

الشرق الأوسط إذن أكبر من مجرد إقليم جغرافى إنه ضرورة حضارية بدونها لايكتمل علم الغرب بروحانية الشرق ، والعكس أيضا صحيح . إن الشرق الأوسط باختصار ، هو الشرط المكانى لإنسانية الإنسان ؛ ولذا لابد له من أن ينهض ليقوم بدوره الذى لايمكن أن يقوم به سواه .

لقد أخلص **زكى نجيب محمود** لهدفه دون منهجه ، فلم يتوقف طويلاً عند الجدل النظرى الدائر حول مفهوم الحضارة ؛ وإذا كان قد انتهى إلى نوع من الوسطية المتفائلة فلاضير ، مادام قد استطاع أن ينفتح على آفاق أرحب من الرؤية الأصولية المتزمتة التى ظلت سجينة الصيغة التقليدية البالية : **الشرق الإسلامى ، والغرب المسيحى .**

الهوامش :

(١) زكى نجيب محمود ، شروق من الغرب ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٢ ، ص ١٨٠ ومابعدها .
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٣ - ٤ . (٣) المرجع نفسه ، ص ٢١٩ ومابعدها . (٤) نفسه ، ص ١٤١ .
(٥) زكى نجيب محمود ، الشرق الفنان ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦١ ، ص٨٩ .
(٦) أحمد أمين ، الشرق والغرب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص١٠ .
(٧) محمد عوض محمد ، من حديث الشرق والغرب ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص١٩١ .
(٨) محمود أمين العالم ، الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص٢١١ .
(٩) قسطنطين زريق ، هذا العصر المتفجر ، دار العلم للملايين ط١ ، بيروت ١٩٦٣ ص٨٨ ، ومابعدها .
(١٠) فؤاد زكريا ، آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص٢٩ ومابعدها .

ماهر شفيق فريد



زكى نجيب محمود
ناقد الشعر

(١)

ينتمى **زكى نجيب محمود** ـ ناقد الشعر ـ إلى الاتجاه الشكلى الجمالى الذى يمثله فى نقدنا المعاصر ، على أنحاء مختلفة : **رشاد رشدى** ، **ومصطفى ناصف**، **ولطفى عبد البديع** ، **وعبد العزيز الدسوقى** . ويقترب هؤلاء الرجال ـ مباشرةً أو بعد نقلة أو نقلتين ـ من مدرسة «**النقد الجديد**» الأنجلو أمريكية، وهى المدرسة النابعة من تعاليم **إليوت وريتشاردز** فى العشرينيات ، والتى واصلها فيما بعد رجال من طراز: **كليانث بروكس** ، **وروبرت پن وارن** ، **وآلن تيت**.

وهذا الاتجاه الشكلى الجمالى يؤكد كما هو واضح من اسمه ـ أهمية الشكل واستحالة الفصل بينه وبين المضمون . وهو رد فعل ، من ناحية ، للفلسفات الوضعية المادية التى فشت فى القرن التاسع عشر ، ورد فعل ، من ناحية أخرى ، للماركسية التى تؤكد المضمون الاجتماعى للأدب وتاريخية الظاهرة الإبداعية . لهذا كان الكثيرون من الشكليين الجماليين محافظين فى السياسة ، أو رجعيين صراحةً . ولسنا ننسى مغازلة **إزرا پاوند** للفاشية ، ولا جهر **إليوت** ـ الأكثر حصافة ـ بأنه أنجلو ـ كاثوليكى فى الدين ، كلاسى فى الأدب ، ملكى فى السياسة .

وكتابات **زكى نجيب محمود** عن الشعر موزعة على عدد من كتبه ، ولكنها تتمثل أساسا فى كتابه المسمى «مع الشعراء» . وهى وثيقة الصلة بموقفه الفلسفى الذى يقيم تعارضا حادا بين نوعين من الكلام : نوع يشير إلى وقائع خارجية ، ومن ثم كان الاحتكام فى شأنها إلى الواقع المحسوس ـ كأن أقول مثلا « هذه السجادة مربعة» أو «هذا الطفل أزرق العينين» ـ ونوع آخر يشير إلى حالات النفس الداخلية ، مما لا ينفع معه

رجوع إلى واقع خارجي ، ومن هذا النوع ألوان الخبرة الدينية والفنون بكافة أشكالها . هنا لا يكون معيار الصدق والكذب هو معطيات الحواس أو ما زاد عليها من أدوات الفحص والبحث ، وإنما يكون معيارا ذاتيا داخليا لا يصح أن يوصف ـ أساسا ـ بأنه صادق أو كاذب .

وواضح أن **زكى نجيب محمود** مدين هنا لناقد كمبردج الأستاذ أ . أ . **رتشاروز** صاحب **«النقد العملى»** و **«أصول النقد الأدبى»** ، ومن قبلهما **«معنى المعنى»** بالاشتراك مع **تشارلز كاى أو جديد فرتشاردز** يفرق بين لغة العلم ولغة الأدب على أساس أن الأولى إشارية ، والثانية إيحائية . والتقريرات التى يدلى بها الشاعر ـ كأن يقول **دانتى** ، مثلا : **«سلامنا فى مشيئته»** ـ إنما هى **« تقريرات زائفة »** لا بمعنى أنهاكاذبة وإنما أنها فى الحقيقة لا تقول شيئا عن الواقع الخارجي وإنما تعبر عن حالة من حالات الفكر ، والوجدان . ويذكر كاتبنا **رتشاروز** ، صراحة ، فى أكثر من موضع من كتاباته . [1]

ما العناصر التى يتألف منها تصور **زكى نجيب** لفن الشعر ؟ الأفضل أن ندعه هو ذاته يتكلم ـ فهو الأقدر على الإبانة والإفصاح ـ وأدعو القارئ إلى تأمل المقتطفات التالية التى تمتد عبر عدد من السنين (لاحظ أنه حدّد موقفه منذ البداية ، ومن ثم لم تتطور نظرته إلى الشعر كثيرا ، ولم يكن هذا راجعا إلى جمهور فكرى كما قد يتبادر إلى الذهن ، وإنما آية اتساق من البداية إلى النهاية) :

*** من ذا الذى يمارى فى أن الشعر هو قبل كل شيء فن لفظى ، يستخدم الألفاظ لذواتها قبل أن يستخدمها لما تعنيه ؟ فإذا فات الشاعر أن يصوغ وعاء اللفظ فلن يبقى له الكثير من فنه حتى إذا بقى أغزر مضمون شعورى وأخصبه ، وأين نصب الخمر إذا لم تكن كأس ؟**

وأين نشيع الحياة إذا لم يكن بدن ؟ وأين يتبدى الخالق إذا لم يكن كون منظور مسموع ؟ وقل هذا وأكثر منه فى فن الشعر ، فإذا لم يكن لفظ بارع جيد مختار ، فلا شعر مهما يكن من أمر الخصائص الأخُر » [2]

يلتقى زكى نجيب هنا لامع مدرسة « **النقد الجديد**» فحسب ، وإنما أيضا مع **سارتر** فى كتابه « **ما الأدب؟**» الذى أوجب على الكاتبين الالتزام ولكنه أعفى منه الشعراء ، لأن الشعراء ـ عنده ـ قوم يستخدمون اللغة كغاية لا كأداة ، ويضرمون النار فى أعشابها . وبديهى أن **سارتر** كان ينظر ـ فى موقفه ذاك ـ إلى جيل الرمزيين العظماء من أسلافه الأقربين ، **بودلير ومالارميه وفالرى** وغيرهم .

ـ الذى يميز الفن فى شتى صنوفه هو الشكل» الذى صب فيه موضوع ما ، ولو انهار الشكل لم يعد الفن فنا حتى وإن بقى الموضوع كله بحذافيره لم ينقص شيئا» [3] .

هذا هو الأساس الذى اعتمد عليه فى وصف **زكى نجيب محمود** بالشكلية ، دون أن يكون لهذه الكلمة أى

ظلال انتقاصية ، بل هى ـ على العكس ـ من أعلى كلمات الثناء فى معجمى النقدى الخاص . ولنلاحظ أن مفهوم الشكل قد اتسع لدى النقاد المحدثين ـ **ابتداء من الشكلانيين الروس وانتهاء بالتفكيكيين وما بعد البنويين** ـ ليشمل ما كان يدعى «**المضمون**» أيضا . من هنا ظهرت اصطلاحات من قبيل «**مضمون الشكل**» باعتبار الشكل هو الوعاء الأساسى الذى تنصب فيه كافة مكونات القصيدة من أفكار واتجاهات ومعتقدات .

ـ « إن الفن ليس له «معنى» ولا ينبغى أن يكون له ، إلا إذا أراد صاحبه ان يجعل منه مسخا بين العلم والفن ، فينتهى به إلى شىء لا هو إلى هذا ولا هو إلى ذاك » (٤) .

هنا ينظر **زكى نجيب** ـ وإن لم يقل ذلك ـ إلى مقولة الشاعر الأمريكى **أرشيبولد ماكليش** فى قصيدته المسماة «**فن الشعر**» : « **لا يجمل بالقصيدة أن تعنى/ وإنما ان تكون** » . **فهنا** تفرقة بين «المعنى» باعتبارة إضافة من الخارج نفسر بها ما تقوله القصيدة **والقصيدة ذاتها** باعتبارها بناء **أنطولوجيا** له كيانه القائم برأسه في استقلال عن مختلف التفاسير.

« لافرق عند الفن بين أن يصور الفنان فضيلة أو أن يصور رذيلة مادام قد أجاد التصوير فى كلتا الحالتين . وهذا هو ملتن يصور الله ويصور الشيطان فيجيد فى الصورتين معا ، بل لعله فى تصوير الشيطان أجود وأقوى . وإذن فهو فنان بهذه كما هو فنان بتلك » (٥) .

وواضح أنه ينظر هنا إلى مقولة **وليم بليك** عن ملحمة «الفردوس المفقود» لملتن :« **لقد كان ملتن شاعر حقا ، وكان من حزب الشيطان دون أن يدرى** » فشيطان **ملتن** شخصية آسرة ، طورها الرومانتيكيون مثل **بايرون** فيما بعد ، لا يملك القارىء إلا أن يتعاطف معها ـ ولو بقدر ـ لما فيها من صفات الكبرياء والعزة والجلال . ولنتذكر أن الشياطين ليست فى نهاية المطاف إلا ملائكة ساقطة .

*** « أول ما نطالب به الشاعر العربى هو أن يظهر لنا عبقرية اللغة العربية وأن يخرج إلى الآذان مكنون سرها ، وإنه لهراء العابثين بمجدنا ذلك الذى نسمعه من بعض شعرائنا اليوم من دعاة العامية ، أو من القائلين باستخدام الشعر وسيلة لغاية أسمى منه ، فإذا كنت شاعرا ، فالأولوية هى للشعر ذاته ، ثم تأتى بقية الأغراض عوارض طارئة على الجوهر »** (٦) .

مرة أخرى نجد الكاتب متسقا مع ذاته . هذه نسخة محورة ، وبالغة الرهافة ، من مذهب «**الفن للفن**» (وإن كان **زكى نجيب** لا يستخدم هذه العبارة) . وحقا قد شنّ **محمد النويهى** غارات شعواء على هذا المذهب (ممثلا فى **مصطفى ناصف**) كما تعرض ـ عبر السنين لهجمات من خصوم أقوياء مثل **محمد مندور** ، **والقط** ، **وغنيمى هلال** ، **وعلى الراعى** ، **وشكرى عياد** وغيرهم ومع ذلك تظل «**الأولوية .. للشعر ذاته**» كما يقول ناقدنا مصيبا .

وفى أقوال **زكى نجيب** ما يمكن أن يختلف معه المتخصص فى الأدب الإنجليزى . يقول عن الشاعر الويلزى **ديلان توماس** : « **عاش من شعره فى مقصورة من لفظ منغم وكأنما ليس وراء هذا اللفظ عالم فيه ناس وفيه أحداث** » (٧) . لفظ منغمّ نعم ، ولكن وراءه أيضا عالما فيه ناس وفيه أحداث . إن **لتوماس** قصائد من وحى الحرب العالمية الثانية ، وغارات الألمان على مدينة **لندن** ، وهو شعر سياسى لا شك فيه وإن كان فى اتجاهه العام مخالفا لشعراء الالتزام اليسارى فى انجلترا الثلاثينيات **أودون وسبندر وداى لويس** هنا عجلة فى النظر لانجدها فى كتابات **زكى نجيب** ، الأكثر روية ، فى الفلسفة .

ومرة أخرى نجد «**أصداء**» من النقد الإنجليزى عنده، سرت منه مسرى الدم فى العروق ، حتى لم يعد يشعر بحاجة الى ردها إلى مصادرها ، وذلك لفرط ما تمثلها وغدت جزءا منه انظر مثلا إلى قوله عن **أودن** :

«**نموذج الشاعر عندئذ لم يعد هو المتعمق المتبحر المستعلى على عامة الناس ، بل هو رجل الدنيا ـ كما يقولون ـ الذى يخالط الناس ويحسن الحديث ويقوى على الضحك ، هو الذى يقرأ الصحف اليومية مع الناس وتشغل باله شواغل الناس من سياسة واقتصاد ، بل هو الذى يبسط الشعر تبسيطا يصلح به أن يذاع على الناس فى الراديو وخلال أفلام السينما** » (٨) .

لست أشك فى أن ناقدنا كان ينظر هنا إلى قول صديق **أودن لوى ماكنيس** :

إن تحيزى الخاص .. إنما هو لشعراء لا تكون عوالمهم مسرفة فى الاستتار . أريد للشاعر أن يكون قوى الجسم ، ولوعا بالمحادثة ، قارئا للصحف ، قادرا على الشفقة والضحك ، عليما بالاقتصاد ، ذواقة للنساء ، منخرطا فى علاقات شخصية ، مهتما بالسياسة اهتماما نشطا متفتحا للانطباعات الفيزيقية » (٩) .

ومنطلق **زكى نجيب** فى نقده يمثله قوله :

« **القاعدة الأولى فى النقد الفنى المنصف هى أن نحاسب الأثر الفنى المفقود بالمعيار نفسه الذى خلق ذلك الأثر على أساسه ، وإلا فربما وجدنا أنفسنا ننقد القط لأنه ليس نمرا** » (١٠) .

وعلى هذا الأساس نراه فى مقالة له عن ديوان **أدونيس** « **أغانى مهيار الدمشقى** » يلاقى الشعر الحداثى على أرض محايدة ، دون تحيزات مسبقة ، وهو ما لم يحدث للأسف حين كتب عن **صلاح عبد الصبور، وعبد المعطى حجازى** وغيرهما من شعراء التجديد فى مصر . فهو يلاحظ ان موقف **أدونيس** يعبر عنه قولنا : «**إنى أرفض ، إذن أنا موجود** ». ويحلل قصائده تحليلا لفظيا دقيقا فيجدها مشحونة بعبارات يائسة سوداء و« **من أول الديوان إلى آخره تصادفك الصور الشعرية المبتكرة الأصيلة** » إنه لا يرمى إلى أن «**يعنى**» وإنما إلى أن «**يوحى**» وإن كان يختم مقاله متسائلا تساؤل الحائر : « **كيف سيبدو شعر أودنيس هذا بعد ألف وخمسمائة عام ؟ وهل يقدر له البقاء** » ؟ (١١)

ومآخذه على شعرائنا المحدثين يلخصها قوله :

« كثيرا ما يوغلون فى الإيحائية إلى حد الغموض المغلق الذى لا يوحى بشىء على الإطلاق ، وكثيرا ما يسرفون فى التشاؤم واليأس إلى حد الإغراق الذى لا يصدقه أحد ، فلا ترى عندهم إلا الخراب والموت والفساد والوحل والحطام والعفن والانهيار والمرض والشلل والضياع والبيوت المهجورة ـ فهل هذا السواد القاتم كله هو ما نحسه حقا بإزاء حياتنا المعاصرة ، لا سيما حياتنا نحن العرب ، وهى الحياة التى تشيع الأمل فى أنفس الناس جميعا » (١٢) .

أما أن حياتنا نحن العرب « **تشيع الأمل فى أنفس الناس جميعا** » فذاك مالا أدريه (من المفارقات القاسية أن يظهر هذا الكلام فى كتابه «**وجهة نظر**» المنشورعام ١٩٦٧ ، عام الهزيمة ، ولابد أن المقالة كتبت قبل ذلك) . ولكن الذى أدريه هو أن ناقدنا أكثر تسامحا حين تظهر هذه العيوب **لدى شعراء الغرب** ، أو حتى لدى شعراء **سوريا ولبنان** . أو ليس « **الغموض المطلق** » و« **التشاؤم واليأس**» من خصائص قسم كبير من الشعر الحديث ـ والحداثى ـ بعامة ؟ ألا نجدها لدى **إليوت** ذاته الذى يعجب به الناقد ؟ أحرام على بلابله الدوح ، حلال للطير من كل جنس ؟!

وفى مقالة له عن « **العقاد كما عرفته**» يحدث **زكى نجيب** من مناقشات دارت بين العقاد **وعلى أحمد باكثير** وبينه فى لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فيقول :

« هل يقبل الشعر إذا تخلى الشاعر عن تقاليد هذا الفن الأدبى الموروثة على السنين من وزن وقافية ؟ ها هنا امتدبنا النقاش ساعات طوالا ، وموقف العقاد من رفض هذا الشعر السائب صلب لا يلين ، وحجته أنه إذا كان لكل لعبة قوعداها التى لا تجوز بغيرها أفلا يكون للفن قواعده ؟ ثم ما عيب النثر الفنى إذا ما ألحق هؤلاء الناثرون أنفسهم به ؟ وآخر ما وصلت إليه مناقشاتنا من نتائج فيها التحوط والتسامح ، هو أن نقرر أن معيارالقبول والرفض إنما يكون الجودة وعدم الجودة الفنية دون أن نشترط أكثر من ذلك » (١٣) .

ويؤكد **زكى نجيب** ـ وقوله عندى مصدق ـ أن **العقاد** كان مخلصا فى موقفه من الشعر الجديد لا تحركه مصالح شخصية ، وإنما تحركه الغيرة على اللغة والتراث والقومية والدين . يقول :

« كم ألف لفتة ذوقية أفدتها من الاستماع إلى تعليقاته على الشعر المعروض ، لأنه لم يكن ليرضى لنا أن نرفض قصيدة إلا إذا قلنا : لماذا نرفض ؟ وفى إبداء الأسباب يتبين الناقد الذواقة الأصيل، إذا ما أهون على العبث أن يقول : هذا حسن أو هذا ردىء ، عاجز عن بيان العلة فى حسن الحسن ورداءة الردىء ، لكمن العقاد يقبل ويرفض ثم يبدى الأسباب » (١٤)

ولأن **زكى نجيب** ذاته ـ رغم جرأته الفكرية ـ كان أقرب إلى المثال الفنى الكلاسيكى ، وأميل إلى المحافظة الذوقية ، فقد انتهى إلى موقف لا يختلف من حيث الأساس عن موقف العقاد ، وإن كان أكثر اعتدالا وأحرص على الإنصاف . يقول فى مقالته « **ما الجديد فى الشعر الجديد** ؟ » :

« **لا نريد أن نتكلم كلاما فى الهواء ، بل نريد أن نجيب عن سؤالنا والدواوين بين أيدينا ، فنضع ـ مثلا ـ ديوان « صلاح عبد الصبور » ،إلى جانبه ديوان محمود عماد أو ديوان محمود حسن اسماعيل ثم نسأل : ماذا هناك وليس هنا؟**(١٥) .

هذه تساؤلات جادة وجديرة بالإجابة . وقد أجاب عنها ـ فى حينها ـ **محمد مندور** ، وعز الدين اسماعيل ، وآخرون . ويكاد **زكى نجيب** ينسى توحيده بين **الشكل والمضمون** ـ وهو ، كما أسلفنا ، من بديهيات « **النقد الجديد**» فيقول فى ختام المقالة :

« **بمقدار صلابة المادة التى يتناولها الفنان تكون مهارته الفنية فى تطويعها والإمساك بزمامها ، عظمة الشعر الجاهلى هى صلابة مادته ... فهل يدعى شاعر من «الجدد» أن فى مادته اللفظية مثل هذا العناء الذى يقتضيه المغالبة والتغلب ؟ كلا ، فالبناء من قش فقل ما شئت فى محتواه ، لكن تهافت البناء يقضى بحرمانه من الدخول فى دولة الفن الخالد** » (١٦) .

لاحظ **الكلشيهات العقادية** ـ «دولة الفن الخالد » ـ حين تتسلل إلى فيلسوف وضعى منطقى يشكك فى المثل الأفلاطونية الباقية ، ولا يفتأ يكرر أن التغير خاصة الوجود الملازمة . وأنك لا تضع قدميك فى نفس الماء مرتين . يخيل إلىّ أن ثمة قسمة بين عقل **زكى نجيب** وقلبه ؛ ولعله ليس من قبيل المصادفة ان نجد له كتابين يحمل أحدهما عنوان « قصة نفس» والآخر«قصة عقل» .

وفى مقالة عن ديوان أحمد عبد المعطى حجازى « مدينة بلا قلب » نراه يختم المقال بقوله :

أما بعد فواخسارتاه ! واخسارة هذه الطاقة الشعرية أن تنسكب هكذا كما ينسكب السائل على الأرض فينداح ، وتسيل أطرافه هنا وهناك ، دون أن يجد القالب الذى يضمه بجدرانه ، فيصونه إلى الأجيال الآتية ليقول الناس عندئذ هناك كان شاعر تكلم عن ذات نفسه فجاءت عباراته تعبيرا عن قومه وعن عصره » (١٧) .

لقد كتب **إليوت** يوما ما معناه أن الاختبار الحق للناقد هو أن يصدر حكما على قصيدة جديدة : قصيدة تواجه مباشرة دون احتماء وراء رصيد مكتوب من الآراء النقدية السابقة وتعليقات الأقدمين . ويحق لنا أن نقول إن **زكى نجيب** ـ فى هذه المقالة ـ قد أخفق فى اجتياز الاختبار . لقد عجز عن تبين « القالب» الذى يصون مادة **حجازى** من الانسكاب ، وما هذا القالب سوى النص ذاته بكل ما يشتمل عليه من أفكار واتجاهات وصور

ورموز وموسيقى . قد يقال دفاعا عن **زكى نجيب** إن حجازى كان آنذاك فى مطلع حياته الشعرية ، وإن هذا ديوانه الأول - ولو أنه يحوى بعضا من أفضل ما كتب - ولكن لماذا لم يخفق فى تذوق هذا الديوان الأول آخرون مثل **رجاء النقاش** كاتب مقدمته ، **وعز الدين إسماعيل** صاحب « **الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** » ، **ولويس عوض** صاحب مقالة « **مدينة بلا قلب؟** » [١٨] .

ويهاجم **زكى نجيب** مقدمة **لويس عوض** المشهورة لديوان « **بلوتولاند**» وهى المقدمة التى تحمل عنوان « **حطموا عمود الشعر**» [١٩] . حقا إن المقدمة استفزازية عن قصد تهدف إلى تحريك الجوامد وإشاعة القلق فى الجو الأدبى الساكن أو الذى كان يبدو ساكنا . ولكن ثورتها تكتيكية أكثر مما هى استراتيجية : فأغلب الظن أن لويس عوض - فى أعماقه - كان أقرب إلى المثال الكلاسيكى شأنه فى ذلك شأن **زكى نجيب ورشاد رشدى** ، وإن ظلت عواطفه على السطح رومانسية فوارة . يخيل إلى أن لويس عوض كان متأثرا فى كتابتها ببيان **ماركس وإنجلز الشيوعى** ، وبيانات **الداديين والسرياليين** وغير ذلك من الوثائق الثورية . وينبغى أن توضع هذه المقدمة فى سياقها التاريخى - أواخر الأربعينات وهى فترة تجريب حاد فى الشعر والقصة والفن التشكيلى المصرى - ففى هذا ما يفسر الكثير من غلو لهجتها ، وإسراف تعميماتها ، وقصدها إلى صدم الحساسيات ومهاجمة البورجوازية . إذ لا يُتصور أن **لويس عوض** أستاذ الأدب الإنجليزى الضليع كان يجهل ما كتبه **إليوت** وغيره عن أهمية الموروث ، أو يجهل عكوف « **النقاد الجدد**» ذاتهم على تراث **شكسبير والشعراء الميتافيزيقين والأوغسطين والرومانتيكيين والفيكتوريين** يشبعونه بحثا ونقدا. من هذا المنظور ينبغى أن نقرأ قول **لويس عوض** : « جيلنا يقرأ **ڤاليرى وت . س . إليوت ولا يقرأ البحتري وأبا تمام** » [٢٠] ليست هذه - كما يبدو على السطح - دعوة للجهل **بالبحترى وأبى تمام** ، فلو كان **ڤالري وإليوت** عربيين لكانا أول من يدعو إلى قراءة هؤلاء الشعراء . إنما هى نقلة لمواضع التوكيد ، ودعوة إلى الحداثة فى مواجهة السلفية ، إذ لاشك أن **بحترى وأبا تمام** مدرسى ومفتشى وزارة المعارف العمومية عام ١٩٤٧ يختلفان عن **البحترى وأبى تمام لويس عوض، ومصطفى بدوى ، وعبد الصبور ، وحجازى ، وأدونيس** .

وقبل أن أترك كتاب زكى نجيب « مع الشعراء» أودأن أنبه إلى ان أضافته الأساسية إلى نقد الشعر هى انطلاقة من زاوية فلسفية لا نجدها عند أقرانه من النقاد. إنه يقول فى مقاله عن «**العقاد الشاعر**» :

« إنه أدخل فى باب «الجليل» منه فى باب « الجميل» بالمعنى الذى حددناه لهاتين الكلمتين ، ففى هذا الشعر - كما أسلفنا - شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط ، فيه من الحب جناح العزة لا جناح الذلة ، فيه من الشعور صحوه لا نعاسة ، فيه من الإرادة عزمها لا تراخيها وضعفها ، فيه من الإنسان كبرياؤه لا تخاذله وخنوعه ، فيه من الخيال جده لا لعبه ، فيه من الروح أعماقه وذراه - فلا عجب أن يمس

ديوانه العابثون فيتركون قائلين : هذا فلسفة وليس شعرا» (٢١) .

هنا يعمد **زكى نجيب** إلى اصطناع تفرقة **إدموند بيرك** بين الجميل والجليل فيطبقها على صاحب **«فرضة البحر»** و**« العقاب الهرم»** و**« أنس الوجود»** . ويلخص فى إيجاز بارع خصائص شعر **العقاد** ، كما يراه ، فيقول :

«البصر الموحى إلى البصيرة ، الحس المحرك لقوة الخيال ، الحدود الذى ينتهى إلى اللا محدود ـ ذلك هو شعر العقاد ، بل ذلك هو الشعر العظيم كائنا من كان صاحبه» (٢٢) **ويقارنه بهرم الجيزة أو معبد الكرنك أو مسجد السلطان حسن** (٢٣) .

ومن هذا المنظور الفلسفى ذاته يكتب عن « **القصيدة التائية»** للإمام الغزالى (٢٤) ، ونظرية الشعر عند **الفارابى** (٢٥) ، و« عينية ابن سيناء » (٢٦) . كلما يكتب عن « فلسفة العقاد من شعره» (٢٧) وعن ديانة طاغور(٢٨) وعن « منطق الطير» لفريد الدين العطار (٢٩) .

هنا يمتاز **زكى نجيب محمود** على ناقد مثل **رشاد رشدى** أستاذ الأدب الإنجليزى الكبير الذى هو أقرب نقادنا إليه من حيث المزاج النقدى والخلفية الثقافية ، والنزعة الشكلية لكن **رشاد رشدى** كان جاهلا بالفلسفة (وبأنساق فكرية أخرى كثيرة) ومن ثم افتقر رغم عمق اطلاعة على مدارس «**النقد الجديد**» ـ إلى الأساس الاستاطيقى الراسخ الذى تصدر عنه كتابات **زكى نجيب** فتمنحها صلابة وبقاءً على الزمن .

(٢)

شكا **زكى نجيب** مرة ، من أن الناس لا يحملونه ناقدا على محمل الجد ، مع أن النقد الأدبى ونقد الشعر بخاصة ـ ربما كان أعمق اهتماماته بعد البحث الفلسفى الذى هو مهنته وقوام عيشه . يقول فى ختام مقالة له عنوانها «**شاعر ينقد نفسه**» .

« لا أنا بالشاعر ، ولا أنا من النقاد المعترف بهم ؛ لأنى على كثرة ما كتبته فى نقد الأدب والفن، فلقد كتب كتابة الهواة لا كتابة المحترف ، ومن هنا ـ فيما يظهر ـ سقطت من الحساب عند السادة الذين يتقنون الحساب» (٣٠) .

وإذا ضربنا صفحا عن المرارة الواضحة فى هذا الكلام (هناك الآن ، على الأقل ، كتاب كامل **لمصطفى عبد الغنى** عن **زكى نجيب** ناقدا أدبيا ، ونستطيع أن نقول واثقين : والبقية تأتى مع الزمن) فسنجد أن هذا «**الهادى**» كان أشد صرامة فى منهجه النقدى من كثير من النقاد «**المحترفين**» ، ومنهم **مندور** .

فى مقالة عنوانها « **النقد بين الذوق والعقل** »

يعرض ناقدنا لكتاب مندور « **النقد المنهجى عند العرب** » (وفيه يتركز الاهتمام على **الآمدى والجرجانى** ، مع التفات إلى **ابن سلام الجمحى** ، **وأبى هلال العسكرى** ، **وابن الأثير**). ويثنى زكى نجيب على جهد **مندور** ثناء مستطابا ، ولكنه يخالفه إذا يجعل للذوق الشخصى الكلمة العليا فى نقد الفنون . ويقول :

« نُصر على أن يقوم النقد على تدليل عقلى ، نصر على أن يكون النقد علما » [٣١] .

إذا كنا لا نستطيع ان نوافق **مندور** على رأيه ـ هذا العجيب بحق كما وصفه ناقدنا ـ فإننا لا نستطيع أيضا أن نوافق **زكى نجيب** على ان يكون النقد علما ، بل لا نرى ، أصلا ، كيف يمكن أن يكون كذلك . سيظل النقد ـ وفى هذا مصدر ثرائه اللا متناهى وفتنته ـ يتحرك دائما على طول عدد من النقط بين العلم والفن ، فهو علم وفن معا ، ذوق وتعليل فى آن . ولو أنه كان ذوقا خالصا ، أو علما خالصا ، لرانت عليه الرتابة ، وفقد ماله من قدرة على تحريك العقول واستجاشة الوجدان . إن الحياة ـ والنقد جزء منها ـ أوسع من أن تنحصر فى باب واحد .

ويواصل **زكى نجيب** جدله مع **مندور** (وأيضا مع **على أدهم** ، صاحب كتاب « **على هامش** الأدب والنقد ») فى مقالة عنوانها « **بين الأدب** ونقده » فيحمل علىٰ النقد الانطباعى ، مثلما حمل **إليوت** فى كتابه النقدى الباكر « **الغابة المقدسة**» على انطباعية **أرثر سيمونز وسونبرن** وغيرهما .

وعند **زكى نجيب** ، خلافا لما قال به بعض القدماء، أن « **أعذب الشعر أصدقه** » . [٣٢] وهو يتوسل إلى إثبات هذه المقولة بعرض مقالتين من النقد الإنجليزى إحداهما للناقد والمؤرخ **توماس . ماكولى** يتحدث فيها عن الكاتب الشاعر **أديسن** ، والثانية للناقد الفنى **جون رسكن** صاحب مفهوم « **المغالطة العاطفية**» وصاحب الفضل فى إذاعة فن **تيرنر** الانطباعى حين كان هذا الفن ما زال محل خلاف وجدل .

ولزكى نجيب مقالة عنوانها : الناقد قارىء لقارىء، تنم عن دين ثقيل لكتاب ستانلى هايمن (**الرؤية المسلحة**) ، وهو الذى نقل إلى العربية تحت عنوان (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) .

ولزكى نجيب مقالة أخرى ـ لا تقع فى نطاق النقد الأدبى عنوانها « **البرتقالة الرخيصة** [٣٣] » يلوح أنها مستوحاة من مقالة الكاتب الإنجليزى أ . أ . ميلن المعنونة « **الفاكهة الذهبية**» (ويقصد بها البرتقالة) فى كتاب له يسمى « **ليس معنى ذلك أن الأمر مهم** » ؛ مما يؤكد ما قلته أعلاه ـ حيث إن أمانة كاتبنا فوق كل شك ـ من أنه تمثل الثقافة الانجليزية تمثلا كاملا حتى أصبح ، **كالمازنى** ، يسوق أحيانا آراء الآخرين وكأنها

آراؤه هو .

وفى كتيب له صغير عن « **أسس التفكير العلمى** » يعود **زكى نجيب** إلى فكرته القديمة فى التفرقة بين الاستخدام الإشارى والاستخدام الإيحائى للغة فيقول :

« **إنه إذا قال شاعر كأبى العلاء « ماأظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد » فلا يجوز أن يتعرض له عالم الجيولوجيا قائلا : لقد أخطأت ، فسطح الأرض ليس مقتصرا فى عناصره على العناصر التى تتكون منها أجساد البشر ، بل فيه ماليس فى هذه الأجساد من عناصر ، لا ، لا يجوز لعالم الجيولوجيا ان يعترض على الشاعر بمثل هذا ، لأن مشاعر مقياسا يقاس به صوابه الشعرى غير المقياس الذى يقاس به الصواب والخطأ فى العلم ، فعندما قال أبو العلاء إن ـ أديم الأرض ـ فى ظنه ليس إلا من أجساد بشرية كانت كأجسادنا ، لكن جاءها الموت فبليت وتحللت وباتت ترابا من هذا التراب الذى ندوس عليه باقدامنا فانما أراد ان يحدّ من غرور الإنسان بنفسه ، وهو هدف لا يتصل من قريب ولا من بعيد بهدف عالم الجيولوجيا حين يحلل تربة الأرض إلى عناصرها ليعلم ما مكوناتها ؛ ولكل من الشعر والعلم ميزان خاص ؛ أما ميزان الشعر الجيد فهو من شأن نقاد الأدب ، وأما ميزان العلم الصحيح فهو فى أيدى من ألموا بأصول المنهج العلمى** » (٣٤) .

(٣)

لم تكن الرقعة التى يتحرك فيها نقد **زكى نجيب** الشعرى بالغة الاتساع ، ولعل ذلك كان راجعا إلى انه أحرص على التعمق الرأسى منه على الامتداد الأفقى ، وهو فى ذلك مصيب . لقد كتب مقالة مستوحاة من **كوميديا دانتى الإلهية** عنوانها « **الكوميديا الأرضية**»(٣٥) (لفتة **بلزاكية** غير متوقعة ، هه؟)

وله مقالة عن **شكسبير** عنوانها « **شكسبير فى عصره ، وفى كل عصر» يعرض فيها لمحات** من مسرحيات « **هنرى الخامس**» و «**الملك لير**» و « **يوليوس قيصر**» تدليلا على أن **شكسبير** حلل ، **أزمة الانسان فى عصره ، فحلل بذلك أزمة الإنسان فى كل عصر** » . (٣٦)

والموقف الذى تتخذه المقالة عموما أقرب إلى موقف الدكتور **صمويل جونسون** ـ الديكتاتور الأدبى للعصر الأوغسطى فى إنجلترا ـ حيث يؤكد الناقد ، تمشيا مع منزعه الكلاسى ، أن عظمة **شكسبير** تعود إلى تناوله الحقائق العامة لا الوقائع الجزئية ، وأنه يتناول مواقف إنسانية مما يتكرر فى مختلف الأزمنة والأمكنة .

ويقرن **زكى نجيب** بين **أبى تمام وت.س . إليوت**

فى مقالة له عنوانها « **شاعر ينقد نفسه** » موجها نظر القارىء إلى هذه المفارقة : « **إن أبا تمام الناقد قد لا يعجبه أبو تمام الشاعر** » على حين قد « **نظم إليوت الشعر من طراز رومانسى ، حتى إذا ما كتب فصوله فى نقد الشعر ، كان مشايعا للطرز الكلاسية القديمة** » (٣٧) .

ومن شعراء العربية (غير **المعرى**) توقف **زكى نجيب** عند **المتنبى** فحلل قصيدته التى مطلعها :

على قدر أهل العزم تأتى العزائم

وتأتى على قدر الكرام المكارم

وتحليله ـ إلى جانب حفاوته بالمضمون الفكرى والدلالات الاجتماعية والفلسفية ـ أقرب إلى الشرح الأدبى النثرى (٣٨) وذلك على نحو ما فعل **طه حسين ثم صلاح عبد الصبور بأبى العلاء** ، الأول فى كتابه « **صوت أبى العلاء**» والثانى فى مقاله له عنوانه « **الحديقة الموحشة**» .

وفى تاريخه لتيارات الفكر والأدب فى مصر المعاصرة » يلم الناقد بأطراف من حركة الإحياء التى تزعمها البارودى وشوقى وحافظ ومطران ، وأعلام التجديد الثلاثة : **عبد الرحمن شكرى ، والعقاد ، والمازنى ، وشعراء أبولو وفى طليعتهم أحمد زكى أبوشادى** ، وحركة الشعر الجديد التى رادها فى مصر **صلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى**(٣٩) .

كذلك يكتب زكى نجيب عن « حركة المقاومة فى الأدب العربى الحديث » فيذكر حادثة دنشواى فى ١٣ يونيو ١٩٠٦ وما ألهمته لاسماعيل صبرى ، وشوقى ، وحافظ من شعر . كما يذكر جماعة أبولو فى مصر ، و« الانفعالية الرومتنسية» للشاعر التونسى **أبى القاسم الشابى** (٤٠) .

وتوقف زكى نجيب عند شعر **البارودى** فأبرز كيف انه « فى محيط من الركاكة انطلق هذا الصوت العربى المبين » . وبعد ان حلل عددا من قصائده وأبياته ختم المقال بقوله : « بدأت الثورة عرابية فجعلها شاعرنا البارودى ثورة عربية » (٤١) وزكى نجيب هنا ، كالعهد به دائماً ، لا يلهو بالجناس اللفظى لهو العابثين وانما يعنى كل كلمة يقولها . مع الحرص على بلاغة التعبير ، ونصاعة البيان .

وفى مقالة « **الشعراء الشبان فى الجيل الماضى**» (أترى فى هذا صدى لعنوان كتاب العقاد « **شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى** » ؟) تحدث عن ثلاثة من الشعراء هم : **الشابى التونسى ، والتيجانى السودانى ، والهمشرى المصرى** ، وكأنما هم ثالوث رومانتيكى يذكرنا **بشلى وبيرون وكيتس** (٤٢) .

ولكن الشاعر الذى توقف عنده زكى نجيب أطول وقفة هو العقاد . وقد وعد أن يؤلف عنه كتابا كاملا (٤٣) ولكنه ، لحسن الحظ ، لم يف بوعده . فهو لا يتوقف عند قصائد العقاد العظيمة ، حقيقة ، مثل «القمة الباردة» أو «نفثة» (نوه شكرى عياد بالأولى ، ونوه مندور بالثانية) وإنما يحلل قصائد أقرب إلى الجفاف العقلى والتجريد الفكرى وإن كان يختلج تحتها ـ كالجمر المتقد من تحت الرماد ـ توهج العقاد الداخلى وناره المضطرمة التى لا ترتفع ألسنة لهيبها إلا فى أحوال الشك أو الغيرة أو القنوط أو الملل من الوجود (« يديك فامح ضنى يا موت فى كبدى .. فلست تمحوه إلا حين تمحونى » ، إلخ ...)

الهوامش :

(١) د . زكى نجيب محمود ، مع الشعراء ، دار الشرق ، الطبعة الرابعة ١٩٨٨ ، ص ١٩٢ .
(٢) مع الشعراء ، ص ٨٤ .
(٣) مع الشعراء ، ص ١٥١ .
(٤) مع الشعراء ، ص ١٦٥ .
(٥) مع الشعراء ، ص ٢٣٥ .
(٦) مع الشعراء ، ص ١٩٠ .
(٧) مع الشعراء ، ص ١٤٤ .
(٨) مع الشعراء ، ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .
(٩) كنيث الوت (محررا) ، كتاب بنجوين للشعر المعاصر ، كتب بنجوين ، طبعة ١٩٧١ ، ص ٢٦ .
(١٠) مع الشعراء ، ص ٨٧ .
(١١) مع الشعراء ، ص٨٣ .
(١٣) مع الشعراء ، ص ٤٥ .
(١٤) مع الشعراء ، ص ٤٤ .
(١٥) مع الشعراء ، ص ١٥٠ .
(١٦) مع الشعراء ، ص١٥٣ .
(١٧) مع الشعراء ، ص ١٦٤ .
(١٨) د . لويس عوض ، دراسات فى أدبنا الحديث ، دار المعرفة ، القاهرة ، مايو ١٩٦١ ، ص ١٩٥ ـ ٢٠١ .
(١٩) مع الشعراء ، ص ١١٠ ـ ١١١ .
(٢٠) د . لويس عوض ، بلوتولاند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٨٩ ، ص ١٠ .

(٢١) مع الشعراء ، ص ١٨ ـ ١٩ .
(٢٢) مع الشعراء ، ص ٥ .
(٢٣) مع الشعراء ، ص ١٠ .
(٢٤) مع الشعراء ، ص ٢١٧ ـ ٢٢٨ .
(٢٥) مع الشعراء ، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٧ . وبديهى أنّ مياها كثيرة قد جرت تحت الجسر منذ القى زكى نجيب بحثه عن « نظرية الشعر عند الفارابى» فى مهرجان الشعر بدمشق فى مايو من سنة ١٩٥٩ . انظر مثلا : د . جابر عصفور ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف . وانظر د . ألفت كمال الروبى ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت١٩٨٣ .
(٢٦) د . زكى نجيب محمود ، قشور ولباب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٢٥٦ ـ ٢٧٢ .
(٢٧) مع الشعراء ، ص ٥٢ ـ ٦٥ .
(٢٨) مع الشعراء ، ص ١٩٨ ـ ٢١٦ .
(٢٩) د . زكى نجيب محمود ، أفكار و مواقف ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ١٧٧ ـ ١٨٢ .
(٣٠) د . زكى نجيب محمود ، فى فلسفة النقد ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١٤٤ .
(٣١) قشور ولباب ، ص ٤٨ ـ ٦١ .
(٣٢) د . زكى نجيب محمود ، جنة العبيط ، دار الشروق ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ١٥١ .
(٣٣) جنة العبيط ص ١٦ ـ ٢٠ .
(٣٤) د . زكى نجيب محمود ، أسس التفكير العلمى ، سلسلة كتابك (٤) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٦ـ٧ .
(٣٥) د . زكى نجيب محمود ، قصاصات الزجاج ، دار الشروق ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٧٤ ، ص ٢١٤ ـ ٢١٩ .
(٣٦) مع الشعراء ، ص ١٢٣ .
(٣٧) فى فلسفة النقد ، ص ١٤٢ .
(٣٨) رؤية إسلامية ، ص ٣٢٠ ـ ٣٣١ .
(٣٩) وجهة نظر ، ص ٣٩ ـ ٧٥ .
(٤٠) وجهة نظر ، ص ٧٦ ـ ٩٨ .
(٤١) مع الشعراء ، ص ١٨٥ .
(٤٢) مع الشعراء ، ص ٩٩ ـ ١١٢ .
(٤٣) مع الشعراء ، ص ١٩ .



منيرة حلمى

المقالة الأدبية وشخصية زكى نجيب محمود

المقالة الأدبية قمة الإبداع الأدبى عند **زكى نجيب محمود** . ولما كانت هذه المقالة تصدر عن قلق يحسه الأديب بما يحيط به من صور الحياة وأوضاع المجتمع . ولما كان من شروطها أن يكون الأديب ناقما ، وأن تكون النقمة خفيفة يشيع فيها لون باهت من التفكه الجميل . وأن يجىء سخط الأديب فيها فى نغمة هادئة خفيفة هى أقرب إلى الأنين الخافت منها إلى العويل الصارخ .ولما كان من شروطها كذلك أن تكون على غير نسق من المنطق ، وأن تكون أقرب إلى قطعة مشعثة من الأحراس الحوشية منها إلى الحديقة المنسقة المنظمة ... وأنها نزوة عقلية لا ينبغى أن يكون لها ضابط من نظام .

لما كانت هذه هى شروط المقالة الأدبية كما يراها الأدباء والنقاد الانجليز وكما أعجب بها **زكى نجيب محمود** ، واتخذها وعاء أدبيا لإبداعه ، ألا ترى معى أيها القارىء أنها توفر لنا مجالا خصبا لدراسة شخصية الأديب ، والتعرف على انطباعاته عن المجتمع الذى يعيش فيه ؟

فإذا أضفنا إلى ذلك أن أديبنا الراحل أضاف إلى المعالم السابقة للمقالة الأدبية معالم تفرد بها فى مقالاته. فأين نجد مثيلا لهذه الصياغة اللغوية المحكمة فى غير افتعال ، وأين نجد مثيلا لتلك الصور الدرامية التى تمتلىء بها أرجاء المقالة ، وهذه المعلومات الأدبية الغزيرة، عربية وأجنبية تتدفق فى كل مناسبة . إنها ليست مقالات أدبية فحسب ، إنها صور فنية وقصص رمزية وأحلام تصويرية ، إنها كل ذلك فى وقت واحد ، كيف غاب هذا الإبداع المكثف عن نقادنا وأدبائنا ودراسينا لست أدرى .

هذه الذخيرة الأدبية الفنية بما تمثل فيها من تلقائية الأديب الفنان وانسيابه حملت بين طياتها كثيرا من معالم

شخصية أديبنا الراحل . وقد سئلت كثيرا عن حياته كإنسان . وأجيب هنا على هذا السؤال مرتكزة على بعض مقالاته الأولى التى تصدرت إنتاجه الأدبى والتى خصها بغزارة أدبية فائقة ، وصب فيها مكنون نفسه الحساسة الشاعرة .

فى مقالته البرتقالة الرخيصة فى كتاب **جنة العبيط** يصور لنا أديبنا كيف تخدع المظاهر وكيف ننخدع بها . إنه يفضل أن يكون البرتقالة الرخيصة التى يبدأ العطب من خارجها لا من داخلها «**فإن وجدت قشور البرتقالة سليمة فكن على يقين جازم بأن لبابها سليم كذلك ، فالبرتقالة بذلك أمينة صريحة صادقة ، لا تخفى بسلامة ظاهرها خبث باطنها ، ولا كذلك التفاحة التى قد تبدى لك ظاهراً نضراً لامعاً ، فإذا ما شققت جوفها ألفيته أحيانا مباءةً يضطرب فيها أخبث الدود .... تالله لو كنت موزع الأرزاق على هذه الفاكهة لغيرت معايير التقييم ، وقلبتها رأسا على عقب ، فأبيع هذه البرتقال الجيد بالوزن والثمن الكثير ، والتفاح بالعدد والثمن البخس الرخيص ، فلست أدرى لماذا لا يكون أساس التقويم ما تبديه الفاكهة من جودة وإخلاص** » ؟!

وفى مقالة بعنوان **رسالة إلى صديقة أدبية** فى كتاب شروق من الغرب يتمنى لنفسه أن يكون حرا جريئا «لست أرجو لنفسى شيئا أعز من أن يكون لى قلب حر جرىء مثل عقلى الحر الجرىء ، فقد أشرفت بنفسى على تربية رأسى وتغذيته بالفكر ، فجاء عقلا لا يتردد لحظة فى تحطيم الأصنام كائنة ما كانت تلك الأصنام ... لكن قلبى - واحسرتاه - صنيعة سواى ... فجاء قلبا رعديدا .. يريد له الرأس أن ينهض فيكبو ، يريد له أن يطير معه فى أجواء الحرية الطليقة لكنه يسقط ويهوى ، يريد له أن يحطم الأصنام ... من لى بمن يعلم هذا القلب الجبان أن التخلص من الخوف هو حكمة الحياة ؟ من لى بقلب جرىء مثل رأسى ، فلا تهوله أرض ولا سماء ، ولا يروعه عرف ولا تقاليد ؟ »

لكنه يعود فيشكو من «**وضع العقل فى غير موضعه**» كتاب شروق من الغرب يقول : «**لماذا أنصت للعقل فى نزوات الفؤاد ؟ ... الحق أنى لو استطعت أن أضع حدا لاختصاص العقل فى شئونى لما عانيت فى حياتى الخاصة كثيرا جدا مما أعانيه من صراع بينى وبين نفسى** ».

ويواصل أديبنا هذه الدعوة للحرية الشخصية فى مقالة بعنوان « **الآدمية الصحيحة**» كتاب شروق من الغرب . إنه يتمنى هذه الآدمية لنفسه وللناس جميعاً . هذه « الآدمية الصحيحة التى تفعل ما فعل آدم حين فصم الروابط التى كانت تربطه بمحيطه ما دام ذلك المحيط من شأنه أن يطمس وجوده ... إن من طمس فردا من البشر بحيث حرمه معالمه التى تميزه من سواه ، قتل نفسا حرم الله قتلها . وقد يكون القتل بغير دماء تسيل . وليس أشد إهدارا لآدمية الإنسان من ذوبان وجوده فى أسرته أو فى أمته ، بحيث لا يعود له وجود شخصى بارز ظاهر ... الأصل عندنا ... ألا يعيش فرد إلا إذا أكل فى جوفه أفرادا ، أما أن يعيش الأفراد جميعا فى توازن

واتساق كما تقوم أنغام الموسيقى ممتزجة متجاورة ، فهو عندنا ضرب من المحال » .

ويؤكد إيمانه العميق بالمساواة بين الناس فى مقالته الساخرة الرائعة جنة العبيط وقد اتخذها عنوانا للكتاب كله . ويقارن فى هذه المقالة بين ما رآه فى المجتمع الإنجليزى وما تركه فى مصر فى الأربعينيات .

« فكن عندهم فقيرا ما شئت ، أو كن عندهم غنيا ما شئت ، لكنك إنسان كن عندهم جاهلا ما شئت ، أو كن عندهم عالما ما شئت لكنك إنسان . كن عندهم ضعيفا ما شئت ، أو كن عندهم قويا ما شئت ، لكنك إنسان . كن عندهم زراعا أو صانعا ، فأنت إنسان . كن عندهم خادما أو مخدوما وأنت فى كلتا الحالين إنسان ، كأنهم جماعة من النمل لا تختلف فيها نملة عن نملة ! وأقرن فوضاهم هذه بالنظام فى جنتى ، فأحمد الله على سلامتى ... !!»

كنت أستطيع أن أقدم من هذه المقالات وما حوت من سمات شخصية أديبنا الراحل الكثير والكثير . وكنت أستطيع أن أضيف الكثير والكثير مما أكدها بقوة فى كل حياته من مواقف مع زملائه ، مع طلابه ، مع ذويه ، مع معاونيه .. مع وطنه بأكمله .

لكن معذرة فهذا هو كل ما استطاع أن يقدمه فى عجالة قلم يهتز فى يد مرتعشة .. وكلمات انتزعها انتزاعا من نفس مصدعة ، فقدت توازنها حين غاب عنها المحور الذى دارت كل ساعات حياتها حوله ، منذ أكثر من أربعين عاما .





الإسكندرية

الحوارُ الذى مع البحر لم يهدأْ

ولا جاَوزتْ خطاكِ بعيداً

حدٌّ اكتمال البداية!

شررٌ فى مراجلِ الجمرِ

يندَاحُ على شطّكِ

فالماءُ والنارُ

صفحتانِ

وآية!

أفقٌ باذخٌ،

يُرنّقهُ بوحٌ شجىٌّ

وهاجسٌ لوداعٍ

وعاشقٌ يصطفى فيكِ

زماناً

وموعداً

ونهاية!

الحكاياتُ ملءُ صدّركِ

والبحرُ هو البحرُ،

يوافيك جاثياً

- مثلما الآنَ -

ومستغرقاً

إلى ركبِكِ الملكىِّ

وفى قصرك العسجدىّ

على عرْشكِ الثّبَجِىِّ

ويعطيكِ من نفْسهِ

لا يضنُّ

ولا يشتكى

إنه باسطٌ ذراعيْهِ حوليْكِ

وما زلْتِ ..

هل تبوحين؟

تصدِّين؟

أم لعلّكِ فى أسْرِ هواهُ

تُرخينَ حَبْلَ الغواية!

حاجزُ الرمل خلفَ ظهرِكِ يمتدُّ ..

وفى وجهِكِ وجهانِ :

أوْسَطِيٌّ

وحالمٌ بالبداية!

رأسُكِ الآن غارقٌ

وعلى ثوبِكِ

أخلاطُ رحلةٍ فى امتدادِ العمرِ

تنسابُ فى خيوط الحكاية

ما الذى تُزمعين؟

قفز إلى المجهولِ ..

أم غفوةٌ إلى الأمسِ ترتدُّ

وماضٍ يروم بعثَ الرواية

بين حُلميْنِ تَسْتديرينَ للشمسِ

وتمضينَ ..

وفى مقلتَيْكِ دمعةُ «إيزيسَ»

وفى خطوتيْكِ إغواءُ «روما»

وبسمعيْكِ هاتفٌ من أذانِ الفجْر ..

هل أنتِ فى طريق الهداية!

وحْدَكِ الآنَ فى القرارِ

فكونى أنتِ

لا تحفلى بكلام الناسِ

إنَ الهدير حوليْكِ يشتدُّ

الوجوه التى صَحتْ تشرئبُّ الآنَ

هذى الشقوق قد قذَفت ساكنيها

هل تولّى مشدوهةً

فى فجاج الأرضِ

تغلى قيعانُها ..

وتُصلّى؟

هل تُولّى ..!

ينْتحى البحرُ ..

يختفى ..

وطيورُ البحر تبكى ..

وعلى الشاطئ الحزين المُدمىّ

دمعةٌ من «كافافيس» المُتوحّد

إنه ذائب كما تتهاوى

شمعةٌ،

أشعَلتْ ظنون لياليهِ

وآثامهُ،

وعُقابٌ من الهواجسِ ينقضُّ عليهِ

ينوشهُ فى انفعالٍ،

يسوقهُ للنهاية!

وهو فى كهّفهِ يردُّ جيوش الخوفِ عنهُ

ويحتمى من صباحهْ

بمجىء البرابرة

إنهم - إن أتوْا مدينته المستباحة -

بعضُ حلٍّ من الحلول!

أم تُراهُ «داريل»

يَخوّض فى الوحلِ،

ويرتاد قبوهُ فى شعابِ اللّيلِ

كىْ يطفىءَ الشعارَ الذى يُنشبُ فيهِ

أظفارهُ الوحشية!

والرفاق الذين جاسوا

وجاءوه خفافاً

يودْوَن لو تطولُ المسافاتُ

انتهازًا للّحْظةِ العبثية!

يُطبقُ الأُفْقُ حول عينيْهِ

فالبحرْ غريقٌ

والقبْوُ موسيقى دخانٍ

صخَابةٌ همجيّة

إنه عاشقٌ يضلُّ

وتُغويهُ الأباطيلُ،

فلا يُبصرُ إلا أشباحه الوهمية

لو رنا مُنصتاً إلى وجهك الشرقىَ

يوماً

فاضتْ حناياهُ بالنورِ،

والوعود السخية!

كيف لم يُبصروا منارَكِ يختالُ

وبرّقاً يضيء ..

إسكندريّة!

جاء سمّانُك الخريفى

فاهتزت لأسرابه الشطوطُ القصية

وتنادت حتى الشّعابُ العصية

تلك ريحُ الشمالِ،

تنهلُّ فى صدرِكِ

مُبتلّةَ الثياب ..

نديّة

قبّليها ..

وعانقى فى ثناياها هوًى كامناً

وزحاماً من الأمانىّ

فنوناً من التصاويرِ

أَيْقونةً من النُّجومِ الحفيّة

أنتِ لن تُغلقى نوافذكِ البيضَ

ولن ترتضى حياةَ الدنيّة

التتارُ الذين يسبُونَكِ اليومَ

ويبنون فوق صدرِكِ أبراجاً

ويُزهَوْن بالقلاعِ العليّة

إنهم يفقأون عينيكِ والبحْرَ،

يصيدون النسَّيم الطليقَ

والحرية ..

إنهم قادمون من زمن الجدْبِ

حريقاً مُدمّراً

وجراداً معربداً

وامتداداً للهجمة البربرية

ما الذى ينتوون أبْعَد من ذبحك؟

ماذا يُفيدُ سلْخُ الضحية؟

وحْدكِ الآنَ فى القرارِ

فكونى أنتِ

كونى نبض الحياةِ الفتيّة

وانهضى،

واقذفى إلى لُجَة البحرِ

غُزاةٌ تجاسروا ..

لطّخوا وجْهكِ الجميلَ

أضاعوا سمْتك المزدهى

وعاشوا فيكِ نهْباً

وذلّةً

وسعاية

وحْدكِ الآنَ فى القرارِ

فكونى أنتِ

كى لا يغيبَ وجهُ القضيّة!

هل تضجّين بالشكاة؟

وهل يردعُ جيْشَ التتارِ وَخزُ الشكاية؟

إنك الآنِ فى الطريق إلى الحُلْمِ ..

وهذى ..

بدايةٌ للبداية!

نعيم عطية

رأس صبية



الأفضل أن تكون قد رحلت الآن ، لن تتعذب الصغيرة كثيراً . لن ترهق نفسها كى تنساك ، فلا زالت ذاكرتها رخوة ، تنطمس من عليها المعالم والذكريات سريعا . ثم تستوى المخيلة ماضية إلى مستقبل الأيام ، أما إذاحدث الفراق فيما بعد ، فربما بكت بحرقة إذ تفقدك ،وربما تغشتها سحائب حزن قواتم ، لو حدث أن خطرت ببالها ، فتذكرت ما كنت تدللها به ، وتجلب الفرحة إلى قلبها الصغير الذى كان ينبض مثل خفقات عصفور متى شددت عليها حضنك فى عناق حب ، وأمطرتها بالقبلات فى عنقها وبطنها وفخذيها وشعرها ، والضحكة تنطلق من شفتيها ، من وراء السِّنتين النابتتين فى اللثة الوردية ، حديثا . أراك تفكر وتغتم . ليس هنا محل للتفكير والاغتمام . إنى ألفت نظرك فحسب ، والأفضل لك أن تنضم إلينا ، وتعير الأمور كلها عدم الاكتراث الذى نوليها نحن . دعك من أفعال الحداثة هذه . فما عدت مستجدا بيننا .

سوف تشير بأصبعها الذى فى حجم دودة إلى الباب الذى كنت تدخل منه وتقول «بابا» ، أو تميل على ذراع من يحملها وتطل من الشباك الذى كانت تراك فى الطريق مقبلا منه . ثم رويدا رويدا ،

وسريعا سريعا ، لن يبقى منطبعا منك فى ذاكرتها شىء .. وستمضى الحياة بدونك ، كما لو لم تكن قد وجدت أصلا ، بل ستألف زوج أمها الجديد وتناديه كما كانت تناديك بابا ، ولعلها أحبته وتعلقت به أكثر منك ، فقد كنت شخصا جهما دائب الصياح فيمن حولك ، مستفزًّا على الدوام بطقوس الحماقة التى تؤدَّى فى محراب كل يوم . لا تتنهد ولا تدع دمعة تطفر من عينيك .. لا تكن رقيقا هنا ، فما هكذا تريدك الحياة ، ولا تستحق منك ذلك . وددت ـ على ما سمعت ـ أن تكون خالدا ، ولكن حتى الخلود بحاجة إلى التجدد ، وهى ـ الحياة أعنى ـ لهذا تعرف تغيير الجلد ، ونفض الأوراق عن الأغصان ، وكل طقوس الفناء من أجل العود الأبدى .

هى وحدها كانت تعرف . قالت من بعدى ستتعب كثيراً . كانت تعرف مبلغ حماقتى ، وقلة حيلتى . هل كانت حقا بالغيب تدرى ؟ فى هذه الخصوصية أجل ، بالخبرة تستطيع أن تعرف .

تزحف فوق السيقان النائمة . تتلمس اللحم اللدن الدافىء تمتص منه الدم .

فى سكون تزحف . تمضى إلى ظلمة الليل خارجة .

كل الغرف تفتح على بعضها . القط العجوز يجتاز العتبات إلى الشرفة . يقفز على إفريزها . وينظر إلى بعيد بعينين لا تريان النيل الممتد عرضا ، ومن بعده تلال ، وربما شذرات من صحراء . تَذْكُرَ وجع مفاصلك المزمن . تقول لنفسك كل شىء بحاجة إلى تزييت . دعك من تهكمك الآن . لا تقلِّب النظر الآن فى كل ما حولك . فكل ما من حولك ـ صدقنى ـ خواء . لا تنشغل بتفاصيل الزهر المرسوم على البساط. توافق فحسب مع بصيص الضوء المتسلل من خصاص النافذة دون أن يترك بصمات يقع على الأرض . يزحف نحوك ، دون أن يترك على الأرض المتربة آثار أقدام . يتلفت حوله . يستطلع . يستقص . هل يبحث عنك ؟ تسأل نفسك من أين يفد هذا الضوء ؟ من الروضة ؟ من المنيب ؟ من المعادى ؟ أم تراه من

مصر القديمة جاء ؟ لا تسأل «تشبث به فحسب» لم يعد للأسئلة إجابات . ولا لأى معلم صولة هنا أو حيثيات . اقنع بما مُنِحْت . لقد وجدت لنظرتك المرتعشة مرساة . ها هو الضوء هناك .ذرات من جرانيت وردى. يمضى مبتعداً ، زاحفا على الجدران ، وعلى الأرض ، وعلى البساط . إنه ابتعد الآن ابتعد كثيراً، فهل ستلحق به ؟ امتدت الظلال الآن .

لازالت هنا . كانت هنا . تنضح فى ابتذال بالحب السامى . ومن مقلتها تفجرت ينابيع الحنان الباردة .

أحببتُ تمثالا . أردت إلى الصحراء أن أهرب به ، عندما اختليتُ به تقززت كثيرا . اكتشفت أنه مقطوع الساقين ، منفر الرائحة . وفى النهاية ، لو كانت المومياء وفية ، لما مضيت أتمرغ عند قدميها ، وقد تكسر قلبى ، متوسلا أن تبقى .

ترتاد البوادى الآن ، والهضاب الحجرية ، شاحبة ، متهرئة الظهر ، مثل التماثيل ، مليئة بالحيوية .

ما هذا الذى تدحرج قريبا منا ؟ رأس الصبية . أين ذهبت ، الآن ؟ لا جدوى من البحث عنها . ذهبت إلى حيث ذهبت سائر الرؤوس التى انفصلت عن الرقاب من قبل .

استيقظ . أقول لك ـ لا تجعلنى أجأر بالصياح مثل الأحياء . لا حاجة بك هنا إلى تعاطى الأقراص . لا تجعلنى أرحل وأتركك .



يوم للغضب .. يوم للغفران
(تجـــربـة ٦ أكـــتـــوبر ٧٣)

سعت ١٢٠٠ يستلم المهمة :

أطفأ الحواس كلَّها

فغافلته واحدةٌ، وفرت إلى المدينة تسكنها الأصوات

(كيف يمكن للحياة أن تقيم داخل الكلمات؟!)

.. وها هى الحرب تنطلق من الذاكرة، فيرى صدى

يعطى للموت ثقلاً ما،

سعت ١٢٠٥ يصدر تعليماته الأولية:

فليمضِ وحيداً. خلّفه صحراء المتعبين،

وجسد يتشاغل بالصباح ..

وبينما ينفصل ظله عن الصحراء،

كان الجسد يهيم على وجهه ويطلق كلمات مليئة بالطيور.

سعت ١٢١٠ يقدر موقفه :

● قواتنا: للصمت قامة،

بينما تتقافز الأجساد فى الخنادق

حول موت مثقل بالنياشين

● العدو: يوم هاكيبور ..

وها هو الرب يذرع نقطة الكيلو ١٩ الحصينة،

كى يتفقد جيشه المختار:

(قد جعلتك مدينة حصينة وعمود حديد وأسوار نحاس).

● الأرض : كانت تسدل ليلاً على الماضى،

وتطلق كلمات مفتوحة على الخطر

كى يفند الموت كل ادعاءات الجسد

● الطقس: مهيأ للموت ملائم للحياة ..

(وفى الجو رائحة فرق بين الحياة والموت)

سعت ١٢٢٠ يتخذ قراره :

فوق صحراء ، من «الكلك» كانت تقتتل جيوش من الألوان:

الأزرق للعدو، والأسود للأسلحة الأخرى

لكن المخاوف لا لون لها..

وهاهو يوقع فوق الخارطة مخاوف مترامية الأطراف،

ويتساءل: كيف خلق الله تلك الصحراء من ضلعه؟.

سعت ١٢٣٠ يصدر أمر قتاله :

إذ يتشوش الفضاء بالصمت،

كانت الأحلام

ـ إحدى قرائنه الدالة ـ

تطلق الدماء عليه ..

للأحلام ـ أيضاً ـ منطقة للقتل

يخترقها جنود يتعثرون بذاكرتهم.

سعت ١٤٠٠ يعطى تمام الاستعداد :

ويرتحل من ذاكرة تقمع التفاصيل،

إلى ظلام ينحدر من ليل آخر..

وحين تتحرر الصحراء، من أسلافه، تمضي إليه متعبة،

فتتسامح ذاكرته مع النسيان.

سعت ١٤٠٥ تحضيرات مدفعية :

قصفة تلو أخرى

وينفتح الجسد على مصراعيه

تسقط رأس العش من أعلى صمتها،

وتعبر به حقول الشيطان إلى الناحية الأخرى من الموت ..

فينغلق الفضاء عليه،

وفى الأفق غيمة تبحث عن صحراء، تستظل بها.

سعت ١٤٥٥ يعبر القناة :

كانت أربعون قرناً تنظر إليه من خلف هذه الأسلاك،

فتلمع مرآة الموج تحت أقدامه ..

يعبر قارب (الزودياك) أزمنة مفتوحة على النسيان،

فيتخذ للموت زينته

ربما ينشق الشعر من موته، حين تحف به أزمنة

بعثرتها الدماء قليلاً.

سعت ١٥٠٠ سيناء أخيراً :

صمت مضئ، ووجوه بلا شفاه ..

وفى الظهيرة كان الليل شاسعاً،

وجنود يكرسون كبرياءهم للموت ..

فيعرف أن تلك الصحراء، تشبههم

وأن الأرض تتعذب بقدر ما تحب،

سعت ١٥٠١ يرفع العلم :

يرى ـ بعينيه المعتادتين ـ

قطعة من القماش

ترتفع إلى سماء موته،

فإذا الصحراء ـ بكامل صحتها ـ تأفل فى الدماء،

لم تعد الكلمات تتسع للضوء

ولا الوجه لتعبير ما،

ولم يعد هناك معنى لوجه يشبه كل الوجوه.

استطراد :

السماء، يضيئها الجنود، وما من ظلمة تتسع لجسد ..

وخلف هذا الضوء ما من طريق يشبه طرقا أخرى،

وما من بحر ينتظر شاطئا

وخلف هذا الضوء، أيضا،

كان جنود يتساقطون مثل أوراق الشجر،

وصحراء تتردد ما بين الاندلاع والسطوع.

سعت ١٥٢٥ يحقق مهمة الهجوم :

ويستغرقه صمت مدجج بالشواهد،

فيضطرد الموت مع الضجيج ..

طلقة قناص تعفى جندى المراسلة من مشاغله،

فتسقط جثة عزلاء فى هوة صمت لا قرار له،

داخل نوم يلتحف بالدماء.

سعت ١٥٣٥ الهجوم المضاد :

فجأة .. يشتعل الأفق بضجيج معدنى

وإذ تتزاحم الأماكن فيما وراءه،

كانت أفيال جامحة تنقض على خط الأفق ـ كصيف ظامئ ـ

وقذائف تلوث الصمت بالدماء

(ربما يموت قبل أن يستشهد

ربما يستشهد دون أن يموت) .

سعت ١٥٤٥ الهجوم المضاد :

فى وجه الاضطراب

يغلق الموت قلبه ويفتح باب الجسد،

فلا يترك حيزا للصمت ..

يفوح النهار برائحة مشاعر لا شكل لها،

فيسقط من سماء موته باتجاه غرائز ماتت بأكثر مما تقدر

سعت ١٥٥٥ بلاغ قتال :

ثلاث دبابات قتلى وعربة نصف جنزير أسيرة

كـــــــان الـــ B.R.G يعـــاين هجــرة القــتلى من أجـــســـاد

توغل فى التـــبـــاســـهـــا ، وأعـــمـــدة من الدخــــان ترتفـع إلى ســـمـــاء

غـــائبـــة عن وعـــيـــه كى يهـبط عليـــهـــا (يهـــوه)، ليـــرى كـــيف

يقـــــتـــــتل الحـــــديد ويصطرع النحـــــاس وكـــــيف يمكن أن

تخلص أجـــســـــاد (الجـــوييم) لموتـهـــا، بينمـــا الأجـــســـــاد التى

انـتـظـرتـه طـويـلا تـســـــــــقـط فـى صــــــــــمـت لا بـريـق لـه،

حـين يـأبـى الموت إلا أن يـكـتـــــــــــمـل بـهـــــــــــا ..

سعت ١٦٠٥ بيان رقم (٣) :

من داخل النقطة الحـــصـــينة، يســـتـــمع إلى البـــيـــان رقم (٣):

فى تمام الثـــالثـــة .. الطائرات ـ كـــالهـــواء ـ تأتى من كل اتجـــاه،

وجنود يخـــرقـــون مـــوتهم، بينمـــا الصـــحـــراء

ـ بكامل صـــمـــتـــهـــا ـ تتـــحـــسس ملمس الضـــوضـــاء ..

تزحف غـــلالات النيـــران حـــتى المرمى المؤثر للضـــجـــيج،

حـــيث لم تعـد الصـــحـــراء تمتلكهـــا الهـــوام، لكنه الصـــخب ..

إنهـــا آلام مـــشـــرعـــة تكشـــفـــهـــا أجـــســـاد تموت واقـــفـــة، حين

تطرح طيـــور (الفـــانتـــوم) أســـئلتـــهـــا عن الحـــيـــاة / تئـــز

الأجـــوبة فى الهـــواء، أو تطن تحت شـــبـــاك التـــمـــويه ..

وخـــارج حـــدود الصـــدفـــة تظل الأجـــســـاد المـــوهة تتنزه

فى حـــــدائق الشـــــيطان، حـــيث البـــــارود يزهر، وثالث
نتــــرو الطولوين يتـــــخلل بشـــــذاه الأعـــــضـــــاء
فـتـتـسـاقط من فـوق أشـجـاره ثمـار «الشـرابنيل» و «الإعـثـار» ..

سعت ١٦١٠ يحقق مهمته التالية :

يعرف أنه الليل.

ـ وما من أحد سواه ـ

من أطلق جسده باتجاه الماضى

يعرف أنه الموت

ـ وما من أحد سواه ـ

من يتربص به عند أول منعطف للصمت،

فترتحل به الصحراء إلى أحلام

لا تنقصها البراءة .

مختار العطار

العرض الخامس لمسرحية الصالون

ليست مسرحية بالمعنى الحرفى للكلمة، لكنها أقرب إلى المسرحية المتكررة المملّة. نفس النص الركيك والسيناريو والممثلين والمخرجين والديكور. أما الجمهور فهو شباب الفنانين. و«الإكسسوار» هو ما يقدمونه من أعمال فنية ولا فنية وممارسات تشكيلية. والصالون معرض لهذه الممارسات يقام سنوياً منذ عام ١٩٨٩. وبالرغم من أن نقابة الفنانين تضم ما ينيف على ٢٥٠٠ مشترك فلا يطالعنا على مسرح الأحداث الفنية سوى بضعة عشر عضواً معروفين كالشمس للجميع. بينهم مقرر لجنة الفنون التشكيلية فى المجلس الأعلى للثقافة، وهى اللجنة العليا المسئولة عن إقامة المعارض الداخلية والخارجية وتسييس الجانب الفنى فى الحركة الثقافية، وتعيين أعضاء الهيئات الفرعية المختصين بتحكيم كافة المعارض، ومنح التفرغ والجوائز والاقتناء المتحفى من أنفسهم ومن الممارسين المتوافقين مع أعمالهم التشكيلية. إضافة إلى تنظيم الندوات وإلقاء المحاضرات وما إلى ذلك. معظم هؤلاء مدرسون فى الكليات الفنية بأنواعها. حتى الموظف الإدارى الوحيد بينهم، يدعى أنه أستاذ فى جامعة القاهرة، كما جاء فى الكتالوج الفاخر الذى وزعته وزارة الثقافة باللغة الانجليزية فى الخامس عشر من مارس سنة ١٩٨١م، بعنوان «**معرض مصر اليوم للفن المعاصر ـ لوس أنجلوس كاليفورنيا**» وقد ضم ذلك المعرض أعمال ستة عشر ممارساً، هم الذين تتكوّن منهم لجنة الفنون التشكيلية ، واللجان الحساسة ذات التأثير الاستراتيجى على حركة الفنون الجميلة.

نعود إلى **صالون الشباب الخامس** وجمهرة العارضين البالغ عددهم ١٣٥، قدموا ٣٢٠ عملاً ما بين لوحة وتمثال وممارسات لا فنية أطلقت عليها لجنة الاختيار والتحكيم اسم «**العمل المركّب**» ومن أمثلته فى المعرض: أحجار ونفايات ومخلّفات ملقاة على الأرض عشوائياً، ومقاعد مبعثرة مع بقايا محتويات مقهى بلدى. وركن ثالث يضم عشرات التماثيل بالحجم الطبيعى لأيد ادمية، بعضها أحمر اللون وبعضها أبيض بلون الجص . وهكذا. تشكيلات تعرف فى أوروبا وأمريكا الشمالية بالفن الفقير (**آرت بوفيرا**). ممارسات لا علاقة لها بالفن وعلم الجمال (الاستطيقا) ومعاييره، لذلك أسماها أحد أقطابها وهو الإيطالى جرمانو سيلانت «**كوا كوا**» . لكنه وضع عنها كتاباً سنة ١٩٦٩م باسم «آرت بوفيرا» ،

غير أن المشرفين على إقامة الصالون غير مؤهلين كخبراء فى النقد الفنى والتصنيف. هم أنفسهم هواة وليسوا فنانين محترفين ، كما هو الحال فى الثقافات المتقدمة. من الطبيعى مع هذه الاعتبارات أن يختلط عليهم الأمر، مما أدى إلى تمرير هذا الخليط العجيب الذى غمر جدران وأبهاء **قصر عائشة فهمى** بالزمالك. معظم المحتويات كانت: إما لا فنية كالأمثلة التى ذكرناها، وإما تدخل فيما يسمى «فنون الخوارج» ، راجع كتاب **رودجر كاردينال** بهذا العنوان صادر فى لندن ١٩٧٢ ، وهو يجمع تحت هذا المسمى: الفن الفطرى (إنسيتيك آرت) وفن الهواة الذين لم يتلقوا تعليماً فنياً أكاديمياً (أنتيوتورد) ونجد هؤلاء بين المثقفين وخريجى التطبيقية والتربية الفنية والنوعية «بوليتكنيك سكولز». ويضم كاردينال إلى أعمال هؤلاء الممارسات الفنية للمجانين. ومن أبرز الشخصيات العالمية فى هذا المضمار: المليونير الفرنسى المثقف تاجر النبيذ «**جان دوبوفيه**» (١٩٠١ ـ ١٩٨٥) صاحب نظرية الـ «**آربروت**» أى الفن الغفل أو الخام .

هذه الممارسات الفنية لا تحكمها المعايير التقليدية لعلم الجمال، ولا يجوز خلطها بالإبداع الفنى التقليدى وإدخالها معه فى منافسة. مثلنا فى ذلك ، لو فعلنا، مثل من يفاضل بين الموسيقا والرسم أو الشعر. لذلك يقام فى براتسلافا عاصمة جمهورية سلوفاكيا منذ عام ١٩٦٦ «**ترينالى للفن الفطرى**» ، وهو معرض دولى يقام كل ثلاث سنوات، تشترك فيه كل دول العالم بما فيها أمريكا وانجلترا وفرنسا وألمانيا ، والكثير من الدول العربية كالعراق والكويت وسوريا والجزائر ، ما عدا مصر. والفن الفطرى كما هو معروف هو الذى يبدعه أناس لم يتلقوا أى نوع من التثقيف الفنى، ولا يختلفون إلى المعارض أو المتاحف ، ويخفون إبداعهم إلا عن أقرب المقربين ، ومن أئمتهم فى مصر: **الشيخ رمضان** (٧٢ سنة) المعمم ذو الجُبة والقفطان الذى احتفت به مدينة شتوتجارت الألمانية ، واستضافته أسبوعاً مع لوحاته. وهوشيخ بلدة «عرب أسكر»، على بعد ٤٠ كيلومتراً جنوبى الجيزة .

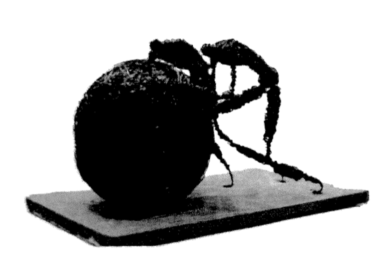
من أبرز أمثلة **فنون الخوارج** فى **صالون الشباب الخامس** : التمثال البرنزى الذى يصور حيواناً خرافياً له رأس إنسان ذو قرنين، وجسم ثور ومخالب نسر. صاحبه حداد يدعى عبده رضوان. عاملت لجنة التحكيم تمثاله دون أن تدرى، على أنه عمل فنى تقليدى.

تألقت وسط هذا الركام من اللافن، أعمال فنية حقيقية أفلتت بجوائز ثانوية، بينما أخفقت لجنة التحكيم فى تقييمها حياناً. تتصدّرها تحفتان من الحديد المشكل للمثال **عامر عبدالحكيم عباس**. الأولى تصوّر رجلين قد أخذ منهما

الإجهاد كل مأخذ، يدفعان كرة هائلة الحجم. وبالرغم من إهمال اللجنة فى الاحتفاظ بأسماء المعروضات، يودع هذا العمل فى نفوسنا إحساساً عميقاً بالبطولة وإصرار الإنسان على الإنجاز والتغلب على الصعاب. وقد حقق المثال نجاحاً كبيراً فى الصياغة الجمالية من: ملامس وإيقاع واتزان ونسبة العناصر بعضها إلى البعض الآخر، لتجسيد المضمون الإنسانى المتفائل الذى أراد التعبير عنه. أما تمثاله الثانى بارتفاع ٨٠ سم، فيصور سلماً يمتد فى الهواء، يتشبث بقاعدته رجل يساعد رفيقه على الصعود ، وهو لا يقل جمالاً فى الصياغة والأداء عن سابقه، إلا أنه يعكس مضموناً إنسانياً مناقضاً. إذ يكنى عن اليأس بذلك الرجل الذى يصعد إلى الهاوية. لقد أفلت عامر **بجائزة التحكيم** (٧٠٠ جنيه) وما كان أجدره بالجائزة الذهبية!

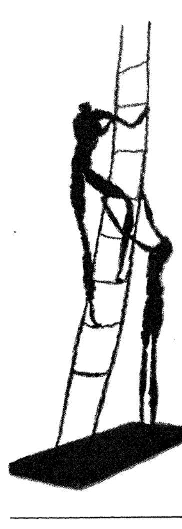
جائزة ثانية فى الرسم الملون (تصوير) أفلتت بها: **جيهان على سليمان** ، لوحة زيتية مساحتها أربعة أمتار مربعة بدون عنوان ككل المعروضات، لكنها تصور ما يشبه سيارة نصف نقل تكاد تختفى بين حشد من الناس، وكأن ثمة حادثاً قد وقع . تصور مشهداً مألوفاً كثيراً ما يصادفنا فى الطريق، ينضح بروح مصرية شعبية ، أفلحت الفنانة فى التعبير عن **«الحركة الكامنة»**، حتى ليخيل إلينا أن هذا الجمع قد ينفض فى أى لحظة ، تاركاً إطار الصورة ليمضى إلى حال سبيله. و«الحركة الكامنة» قيمة فنية لا تتوفر إلا للإبداع الموضوعى غير التجديدى، إلا أن جيهان قد جمعت بين الصياغة المستخدمة والمعايير التقليدية. ويبدو أن اللجنة قد منحتها الجائزة الثانية، لتوازن فعلتها حين أعطت الجائزة الذهبية الكبرى، للوحة زيتية عملاقة، لا شكل لها ولا موضوع ولا مضمون، ولا تنطوى على أى مهارة فى الأداء أو موهبة إبداعية. لوحة تنتظمها مساحات عشوائية الأشكال والملابس. لا تندرج تحت أى مذهب تجريدى شكلياً كان أو غير شكلى، ويمكن أن نصف ألوانها بأنها خبط عشواء.

ولا ندرى السبب الحقيقى الذى حدا بلجنة التحكيم إلى منحها جائزة إخناتون الذهبية، التى تتضمن أفضليتها على جميع المعروضات بأنواعها الفنية واللافنية. ومن حقنا والأمر هكذا أن نقرر أن أغلبية أعضاء لجنة التحكيم لم يكونوا على مستوى المسئولية.



ومن جوائز **«التوازن»** تلك التى نالها الرسام الملون جمال المرسى، عن لوحة زيتية كبيرة تصور مشهداً ريفياً:

فلاح وفلاحة وبعض الحيوانات والطيور، تكوين ركيك وألوان تقريرية غير معبرة. ولولا أن اللوحة محاطة بمئات الأعمال العبثية واللا فنية، لما استحقت جائزة التحكيم التى نالتها. إلا أن اللجنة افتعلت الحياد حين وزعت الـ ٦٢ ألف جنيه قيمة الجوائز، على أعمال لا فنية وفنية وخارجة على القيم الثقافية التقليدية، فكانت أحكامها عبثية عشوائية بدورها، تقدم الدليل مجدداً على صدق المثل القديم، إعط القوس باريها. فلجان التحكيم فى جميع المحافل الفنية فى الثقافات المتقدمة، لا تتشكل من الموظفين والمدرسين وأصحاب النفوذ، بل من كبار النقاد والمفكرين المعترف بهم. ولعلنا نذكر أن اللجان فى مطلع الستينيات كانت تضم بين أعضائها عمالقة الفكر والأدب ومن بينهم : **عباس محمود العقاد ويحيى حقى** !



ينبغى أن نضع الحصان أمام العربة، ونسدل الستار على مهزلة المعارض الفنية العديمة القيمة والفائدة. فأضرارها تنسحب على باقى الفنون. والفنون كما يقول: **توماس مونر** وفى كتابه «**تطور الفنون**» قد تتطور إلى الخلف أحياناً، كما هو حالنا فى هذا الزمن الردىء، الذى يجتاح فيه الجهل الثقافى مجتمعنا.

لكى تحقق لبلادنا تطلعاها الثقافية، الجديرة بمكانتها الدولية، ينبغى أن نترسم خطى الثقافات المتقدمة. فالمعاصرة ـ كما رآها المفكر الراحل **زكى نجيب محمود** ـ ليست أشكالاً عاطفية مستلهمة من التراث، بل مضامين علمية مواكبة للغرب. علينا أن نتخذ أسوة ما يجرى فى أوروبا وأمريكا الشمالية، ونشكل اللجنة العليا للفنون التشكيلية من نخبة من كبار النقاد والمفكرين وليس من الفنانين والمدرسين والموظفين. ونغيّر اسمها إلى «لجنة الفنون المرئية» حتى تستوعب المستحدثات الإبداعية كالرسم، والتلوين بأشعة الليزر (**الهولوجرافى**) والتجهيزات (**انستاليشن**) والفيديو.. إلخ. فالقضية لا تكمن فى مهزلة صالون الشباب أو فوضى بينالى القاهرة أو ركاكة بينالى الاسكندرية، أو فشلنا طوال خمسة وخمسين عاماً فى الحصول على تقدير فى بينالى فينيسيا: أهم وأعرق المحافل الدولية، إنما تكمن فى المعاصرة الحقيقية للغرب كمفاهيم ومدركات علمية، وأطروحات فكرية، وتصحيح المسار ووضع الأمور فى نصابها.

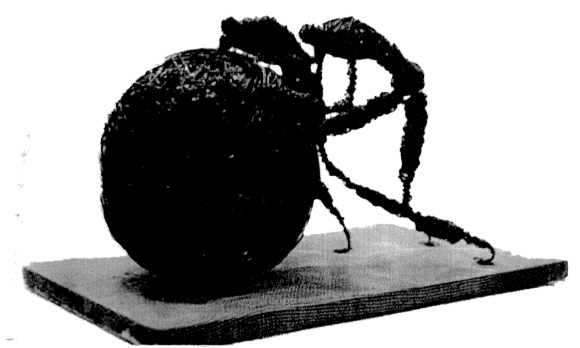
صالون الشباب الخامس
للفنون التشكيلية



جائزة الصالون ـ ممدوح الكوك ـ نحت



جائزة الصالون ـ عبده رضوان ـ نحت



جائزة لجنة التحكيم ـ **عامر عبد الحكيم عباس** ـ نحت



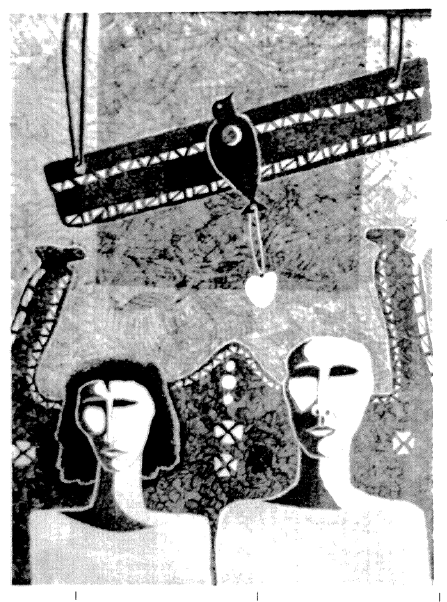
جائزة أخناتون الذهبية .. ياسر عبد السميع على ندا - لوحة ١٦م٢ - تصوير



جائزة أولى ـ محمد إدريس ـ تصوير



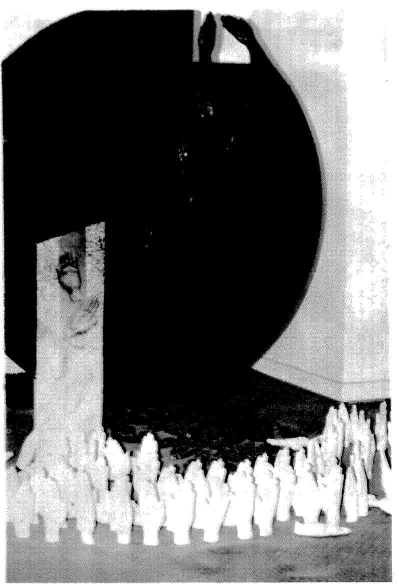
جائزة ثانية ـ چيهان على سليمان ـ تصوير



جائزة أولى ـ عمر أحمد عبد الظاهر ـ رسم



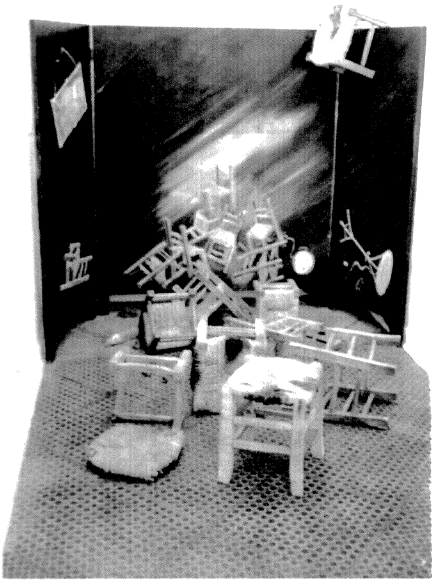
جائزة ثالثة ـ أسامة حمزة ـ خزف



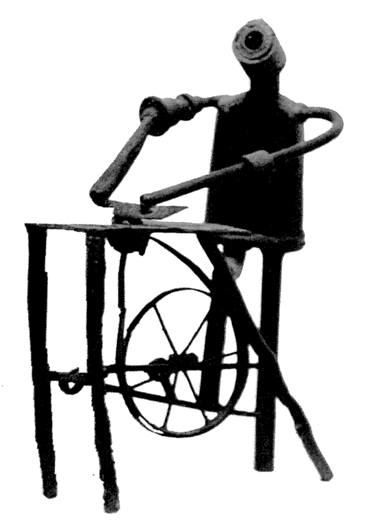
الجائزة الأولى ـ احمد رجب صقر ـ عمل مُركب



جائزة لجنة التحكيم ـ خالد محمد حامد مكاوى ـ عمل مُركب



جائزة لجنة التحكيم ـ أحمد رفعت سليمان ـ عمل مُركب



جائزة الصالون ـ عبده رضوان ـ نحت

أحمد الشيخ

شريط الوصايا



كانت مصادفة غير محسوبة تلك التى جعلته يعثر على هذه الشرائط القديمة فى قاع كرتونة مشحونة بكتب دراسية تخص أولاده فى مراحل متفاوتة من سنوات الدراسة . كان لا يذكر أنه أخفاها بهذه الكيفية الكفيلة بإفسادها ، ولابد أنها ضاعت منه قبل أن يعثر عليها من دفنها فى قاع الكرتونة ، أو أنها فى الواقع لا تخصه ، كان يملك الوقت والرغبة فى التعرف على هذه الشرائط ، سكَّ باب حجرته بالترباس وأدار المسجل يجرِّبها شريطاً فى أثر شريط ، أدهشه أنها من تسجيلاته المحبَّبة إلى نفسه ، أغنيات لسيد درويش وعبد الوهاب القديم وأم كلثوم وبدايات عبد الحليم وحلقات من برنامج ساعة لقلبك بالإضافة إلى عشرات الخطب المسجلة بصوت عبد الناصر والتى تأكد أنه هو الذى سجلها فى أهم المناسبات بحساباته فى ذلك الزمن الفائت ،أدهشه ذلك الصفاء الكامل فى معظم الشرائط وأسعدته صلاحيتها للاستخدام رغم مرور السنوات ، كان يستعيد روحه ببطء ووهن فى أول الأمر ، ثم بشدة ولهفة وتعجل ، انمحى من عمره ربع القرن الأخير وتوهجت مشاعره رغم ما كان يعانيه من ثقل فى حركته وافتقاده لإمكانيات الفعل بحسب ما يرغب ويتمنى ، كان يشعر أنه جمرة ملتهبة من الداخل وإن كان سطحها منطفئاً وباهتاً يغطيه الرماد .

كان عبد الناصر يؤمم قناة السويس وفريد الأطرش يغنى الربيع وفيروز تنادى لشادى قبل أن يضيع شادى وكانت أم كلثوم تترنم برباعيات الخيام وعبد الحليم يدندن للسمراء ، وكان عبد الوهاب

يتعبد فى الكرنك ونجوم ساعة لقلبك يعيدون لقلبه بهجة الزمن الغائب ، ولابد أن هواء الحجرة كان يتبدَّل على مهل وأن نسمات الهواء المنعش كانت تتسرَّب مع الأصوات التى تبثها تلك الشرائط المسجلة ، تتسرَّب وتتجدَّد أو هكذا ظن هو وصدق ظنونه .

تنبَّه إلى ذلك الشريط الذى سقط بين الجدار وجانب المكتب فى الحيز الضيق المعتم دائما والذى كان لا يتيح له اكتشاف ما كان يتساقط فيه من أشياء ، أقلام تختفى أو رسائل يكون قد وضعها على سطح المكتب بهدف الرد عليها فى الوقت المناسب لكنها تتوه من ذاكرته حتى يفاجأ بها محطوطة فوق سطح المكتب وغالبا بعد فوات الأوان ، يعلن عن غضبه ويحتج لأن أشياءه تختفى وتظهر بحسب ما يريدون هم ، وفى كل مرة كانت هى تحدثه عن الكيفية التى عثرت بموجبها على تلك الأشياء فى نفس المكان وبنفس الطريقة ، وبعدها تتشكى من الجهد الذى بذلته لإفراغ المكتب من كل محتوياته قبل أن تتمكن بمساعدة الأولاد من زحزحته عن مكانه بهدف تنظيف ما تحته ، وفى كل مرة كانت تعاود حديثا غير المتعاطف مع المكتب القديم الضخم الذى يشغل نصف مساحة الحجرة بطولها وعرضها ، كانت تذكره بضيق الشقة وازدحامها فقط بالضروريات التي يصعب الاستغناء عنها مثل أسرَّة الأولاد ودواليب ملابسهم الصغيرة والترابيزة التى يستخدمونها فى المذاكرة والأكل ، وكان يفهم أنها تتحين الغرض لكى تدفعه دفعا لأن يفرِّط فى مكتبه القديم الذى ورثه عن أبيه ، صحيح أنه فرَّط على امتداد سنوات عمره فى أشياء كثيرة لكنه لم يشأ أن يفرِّط فى هذا المكتب أبدا ، وكثيرا ما كان يعترض على تلميحاتها وتصريحاتها حول مكتبه ، ونادرا ما كان يكتم رغبته فى العراك معها لأنها لا تسأم تكرار نفس الكلمات حول نفس الموضوع :

ـ البنت كبرت وتحتاج إلى سرير تنام عليه، للضرورة أحكام ، شقتنا صغيرة يا مصطفى .

لكن مصطفى كان يتحول إلى بغل استرالى عنيد ، جاهز للرفس وقادر على جلب النكد أو افتعال الغضب ، يسك الباب على روحه من الداخل بالترباس ويرفض أن يفتحه إلا بعد أن تبدى هى أسفها من وراء الباب وتتعهد بأن تكف عن فتح موضوع المكتب مرة أخرى ، كانت تتعهَّد وتعجز عن الوفاء بالعهد لأسباب يعرفها مثلما تعرفها هى ، ضيق المكان والأولاد التى سوف تكبر والبنت التى كبرت بالفعل ، سوء الحظ أو سوء التدبير الذى حبسهم فى هذه الشقة التى لا تليق ، وكان هو فى السنوات الأخيرة يدرب روحه على الاحتمال والسكوت .

احتال على الشريط المدفوس فى ذلك الحيز المعتم حتى أخرجه ، دقق النظر فى وجهيه ليستدل على هوية ما هو مسجل عليه فلم يستطع ، مجرد حروف مطموسة ومتناثرة لا تشكل كلمات لها دلالة أو تميز الخط ليتعرف على صاحبه ، وضع الشريط فى الجهاز وشغّله، فى البداية سمع صوت الشيخ محمد رفعت يختم سورة الرحمن ثم صراخ أطفال وجلبة لا يبين منها شيء ، ضجيج متداخل وصخب ، ثم ضجيج متداخل وصخب وصراخ أطفال وجلبة ، ولابد أنه انتظر كثيرا قبل أن يسمع نحنحات الرجل وتنهيدته التى كانت تسبق صوته المنطوق ، تمثله واقفا يشير بسبابة يده اليمنى منبهاً ومحذراً قبل إعادة وصاياه التى لم تتبدّل أبداً ، ولابد أنه كان فى تلك اللحظات يتسمّع بأدب ولا يصدر عنه أى صوت غير صوت أنفاسه المحبوسة ، كان قد اعتاد فى مثل هذه الحالات أن يوافق بالإيماءات ويجسر فى بعض المرّات أن يوافق بالهمسات المهذبة ، الذى أدهشه وهو يسمع صوت أبيه من خلال الجهاز أنه كانت فيه نبراته هو ، وهو يحدثها أو يحدث أولاده عن الدنيا التى انقلبت موازينها ، وعن أسافل الناس الذين صاروا يطلعون السلالم قفزاً دون تردد أو التفات إلى الوراء ، وصغار الناس الذين يتقافزون على أكتاف الكبار ثم يسخرون منهم ، نفس العبارات تقريبا وربما نفس النبرات ، فهل كان الرجل الكبير فى ذلك الزمن البعيد يقرأ فى كتاب المستقبل أو أنه كان قد انكشف عنه الحجاب إلى هذا الحد .

كان شريط التسجيل فى هذه الأيام مثل الدليل الذى يؤكد به الإنسان لنفسه ولمن يعاشرونه أنه لم يخطئ فى شيء ، كان يجمعهم حوله ويشغل الجهاز ويراقبهم ، يرى نظرات الاستهانة المخفية وراء ستائر الأدب ، وكانت هى تجامله بما يريحه ويطمئن نفسه ، وهى تتباهى بحكمة الأب الذى رحل منذ سنوات وإن كانت وصاياه ما زالت صالحة لزمانهم وكل زمان ، فالأدب هو الأدب والتربية هى التربية ، وكلام آخر تقوله للأولاد قبل أن تقوم وتتركه مع شرائطه التى عثر عليها وشغلته عنهم أكثر مما كان ، صار فى واقع الأمر مركونا فى الهامش ، متباعداً عنهم يتسلى ويستعيد روحه وكأنه يقاوم الحقيقة ، حقيقة أنه بقيت له بضعة شهور قبل أن يحصل على إجازة المعاش ، ولابد أنه فكر فى الكيفية التى يستطيع بموجبها أن يقضى أوقات الفراغ الآتى وهى ممتدّة وبلا نهاية ، فراغ يتلوه فراغ من بعده فراغ، هل يتحول فى هذه الأوقات إلى مجرد شيء ثقيل ومقلق وشاغل لحيزٍ لا يستحقه مثل مكتبه القديم الضخم الذى ورثه عن أبيه ، ولم يفرط فيه رغم ضيق المكان وحاجة البنت البكرية إلى سرير ، كان يسبق بخياله الأيام ويطرح على نفسه كل الأسئلة التى كان من اللازم أن يطرحها على نفسه فى الزمن السابق،

ربما منذ البدايات الأولى عندما كان مأموراً لضرائب المهن الحرَّة ثم مفتشاً ورئيسا للمأمورية ، وكيف أنه سمع الوصايا ونفذها فحافظ على شرفه المهنى رغم كل الإغراءات ، كان يمشى على الصراط ويطاوع ما أوصاه به الأب ، وكان يرقب ذمم الناس وهى تتَّسع وتتَّسع وتصبح مثل بالونات الاختبار الملونة بألف لون ولون ، وكانت الأشياء تتسمى بغير أسمائها والوجوه تتخفى وراء مئات الأقنعة ، وهو ثابت فى نفس مكانه رغم الطنين المتكرر ووصايا المفسدين ، كأنه كان تمثالا صخريا جامداً لا يلين ، وها هو يوشك أن ينهى أيام خدمته التى طالت وهو فى نفس مكانه القديم الذى ضاق به وبعياله إلى حد الاختناق بحسب ما كانت هى تذكره أو تلومه وتعايره لأنه لم يلتفت يوما ليدبرٌ للعيال أحوالهم مثلما فعل فلان أو علان ممن كانوا تحت رئاسته أو كانوا أقل منه خبرة أو معرفة وأكثر منه جرأة ، كان يعرف أنها ليست فاسدة لكنه كان يتهمها بالفساد ، فساد العقل وفساد الذمة والضمير ، لعله كان يتهمها بمثل هذه التهم لكى يحدَّ من اندفاعاتها فى لومه وتنغيص حياته بتلك المقارنات وهى التى تعرف وتثق أنه لن يتبدل أبدا ، بل إنها كانت تبدو له فى بعض الحالات راضية عن سلوكه إلى حد الانبهار ، ورغم الصخب فى لحظات الخلاف كان يراها على حقيقتها وقد طوَّعت نفسها على أن تقنع بأقل القليل ، وقد كانت أمواج الأسعار العاتية تلطمها بقسوة وتفقدها القدرة على تسيير الدفة فتحوِّل الهم إلى نكتة وتسأله المساعدة بالرأى لتدبُّر أحوال البيت ، يشير إليها بفكرة إذا كان يستطيع أو يذكرها بأنها الوحيدة المسئولة إذا عجز عن إيجاد الحل اللائق ، وكانت هى تتحامل لأنها تعرف أنه يناولها كل ما يحصل عليه من المصلحة ، المرتب والحوافز والمكافآت دون أن يخفى عنها أى شىء ، وفى مثل هذه الحالات التى كان يعجز فيها عن تقديم ما هو فوق قدرته ، كان يغضب من هؤلاء الذين دبرُّوا أحوالهم بالحيل والألاعيب ، ويغضب من مصلحة الضرائب ومن الحكومة ومن نفسه فى الوقت ذاته .

كانت مجموعة الشرائط هى التى تعيده إلى الزمن الآخر ، يتسمع الأغنيات التى أحبَّها وتفجَّرت معها مشاعره الشابة ، ورجفة الحب الأولى وأحلام الصبا ، الأمنيات وأحاسيس الزهو باكتشاف معنى الوطن ، سهر الليالى أيام الدراسة الجامعية والتحليق فى الآفاق الرحبة طلوعا فى سكة الأمل ، وخطب الزعيم الذى يعد ويبشر بالمستقبل السعيد ، والأب الذى يزرع فيه بذور الجسارة والصدق ويحدد له الحدود الفاصلة بين الحلال والحرام ، والعيب والمسموح ، الخير والشر ، وأشياء أخرى كثيرة كان

يؤمن بها ويحرص على تحقيقها ، وكان يفيق لروحه ليجد نفسه فى الزمن الجديد وقد حصل على إجازة المعاش التى لاحد يحدها ولا رجوع بعدها إلى المشاركة أو الفعل الحقيقى ، كان يشعر أنه قد دخل الشرنقة وأنه فى واقع الأمر معزول وزائد عن الحاجة ، صحيح أنه فى وسط البؤرة ، لكنه فى وسطها الساكن تماما مثل ذلك المكتب العتيق الذى يشغل نصف حجرته بالطول والعرض ، شبح معزول يتنفس بينهم ، علاقته بهم مجرد طقوس باردة بلا عمق ، ربما لأنه بحساباتهم تسبب فى معيشتهم على هذا النحو المحدود إلى حد الضيق والعسر ، وقد فكر ذات ليلة أن يجرب فكرة الموت بالإرادة ، هى فكرة كان قد قرأها فى كتاب لايذكره ، لكنه عرف أنه من الممكن أن يموت الإنسان إذا أراد أو اقتنع تماما أن وجوده بلا قيمة أو دور أومعنى ، جرَّب مرة ومرتين وعشرمرات وعشرات المرَّات ، لكنه لم يستطع حتى أن يموت ،كان يجد نفسه مايزال حياً يتقلَّب فى فراشه فى نفس الميعاد وقت طلوع الفجر ، يشغل جهازه ويسمع أغنية قديمة أو يعاود سماع الجزء الخاص بوصايا الرجل الكبير ، وبعدها يستمر فى الحياة على نفس الوتيرة المملَّة والتى لاخلاص منها ، بقوة الدفع الذاتى يستمر فى الحياة ، وبقوة الدفع الذاتى يقاوم إرادته فى الموت والانسياب وعندما كانت هى تقتحم عليه وحدته كان يلسعها بلسانه عدة لسعات فتفر منه وتلجأ إلى العيال .

قام من مرقده كمن لسعته حية ، كان الليل قد انتصف قبل ذلك بساعة أو ساعتين ، حط شريط الوصايا فى الجهاز وشغله ، كان قد فكر أن صوت الصخب والضجيج وصراخ الأطفال لا يليق بشريط الوصايا ، وكان عليه أن يخلص الشريط من تلك البداية التى لا تناسبه ، وقرر أن يشغل ذلك الحيز بوصاياه هو مخافة أن يموت قبل أن يسجلها ، بدأ يتكلم متألقا مع نفسه ومزهوا بقدرته على صياغة العبارات ، وعلى غير العادة شعر بالصحو والحياة وهى تتسلل إلى كل أطرافه وتجعله يشعر بالوهج والفرح بذاته ، لكنه أفاق على تكَّة النهاية ، وساعتها أدرك أنه سجل بصوته على كل شريط الوصايا فمسحها وأزالها بدلا من أن يمسح مساحة الصخب والضجيج ويحتفظ بوصايا الأب القديم ، شعر بقليل من الندم وببعض الارتياح المباغت ، لعله ارتياح الجانى بعد أن ارتكب جنايته دون قصد أو تدبير أو حتى بقصد وتدبير .

حلمى سالم

الواحد فى الواحدة

حـارة

كان القطارُ خاطفاً، وبلحُ الشآم فى يدىَّ، كلما مات فتىً صحا فَتىً
من عرب اليسار وإستهام فكيف تقطعين عشرين ساعةً من غير
شَعْرِ صدرى؟
حرّة/ هنا القاهرة بصوتِك مجلوَّةٌ، سوف يرحلُ
العابران إلى وادى الغضا بعد تجهيز الفصيح بالذخيرةِ ، لكن
القاهرة هنا على كعبيكِ صاحيةٌ، حينما كنتِ حارّة وحرّةً .

حصن الأهلين

ليس على الجندىْ

إلا أن يرقب ماءَ النهر الساكت، ويعد دقائقَ نوبتِه

المكرورة، يذهب للذاكرة: فهذا حضنُ الأهلينَ،

وهذى غمغمةُ الطفل، وتلكَ مَسَرّاتُ القروىْ

كان يُسَرِّب دمَه اليقظانَ إلى وهوهةِ

الأصواتِ اليقظانةِ فى الردهاتِ الحيَّةِ بالليل الحىْ

يتملّى عمراً ينساب من الكفّين،

ومدرسةً لم تخطفه إلى الأنشودةِ

والتلوين المائى

أُحبولتُه: الشُقّةُ بين العطشِ وبين الرّىْ.

حَرِيرٌ / قال شابٌ لشابةٍ: حلمُنا الصغيرُ كنملةٍ. قال شابٌ لشابةٍ: زال الترابُ الذى عفّر الماسَ يا أُمَّ رُقَىَّ. أنتِ مقدورةٌ بى وهم هشموا المقهى الذى ارتجفنا به يومَ الطباعةِ. لكنك أنرت الجوانحَ يا اسمَكِ. قال شاب لشابةٍ: أنا بكِ مقدورٌ كما تفصح الذبذباتُ فى: كاحلاكِ كاحلا . هل رأيتِ البرجَ فى مثل هذه الكبرياء؟. قال شابٌ لشابةٍ : ركبتاك إيماءةٌ إلى الحلاّج. وأنتِ حَارَّةٌ وحُرَّةٌ وحَرِيرٌ.

ماء الساكت :

ليس عليه سوى أن يقبعَ بجوار الطلقاتِ المقرورةِ

منتظراً أن يأمرَه الآمرُ ذو النَّسر الذهبىّْ

بمواجهةِ المخطوفين إلى الأنشودةِ والتلوين المائىّْ

كى يحمىَ منهم ثمرَ الشجرةِ

وبكاراتِ الفتياتِ ومئذنة المسجدِ والجذرَ العربىّْ

ويعودَ ليرقبَ ماءَ الساكتِ،

ويقارنَ أبديَّته بالنهر الأبدىّْ

يسأل موجتَه السهرانةَ:

من يلتقط الليلةَ عزفَ الجندىّْ؟

حَريَّةٌ / هذا المساءُ بدءٌ. أمصارٌ وراءَ أمصارٍ فى ديزل الصعيد من أجل رائحةٍ. وأنا فى بؤبؤ انتظارِك أتكشَّفُ عن منوَّرينَ. وأرى الكائناتِ محاطةً بجاذبيةِ المحبةِ تهتفُ: بطنُكِ طيِّبٌ وطائبٌ وطيبٌ . ستضبطونها تحفرُ فى فضةٍ:

أطفالُ الجليل مُدْنَفُونَ.بينما الضلِّيلُ فى الخلف بقْدرِ سنواته يموءُ:

ظمآنُ ظمآنُ ظمآنُ ظمآنُ ظمآنُ ظمآنُ ظمآنُ /

اثنتين وأربعينَ مَرَّةً.

وأنتِ ساقيةٌ وساقيةٌ،

لأنكِ حارّةٌ وحُرّةٌ وحريرٌ وحَريَّةٌ.

تخبِّئُ حُلكَتَها فى البيوت :

شوارعُ خاليةٌ من شوارعها،
والخماسينُ نائمةٌ فى الأسرَّةِ،
والطائراتُ الصغيرةُ مرّتْ
تُخلخل هَسَّ الهواءِ على الأسطحِ الواطئةْ
شوارعُ خاليةٌ من شوارعها،
والتجولُ ممتنعٌ لسوى عسسٍ خائفٍ
وليالٍ تخبِّئُ حلكتَها فى البيوت،
فَرُحتُ أفتش فى صدر عابرةٍ لجأتْ لى
عن الأمنيات القصيَّةِ أو صيحةٍ صابئة
ولكننى لم أكن أجتنى غيرَ أصداءِ موتٍ ورائى،
مراوحُ كامنةٌ تتربَّص بالخطو،
والطائراتُ الصغيرة تجأرُ: موطوءةً واطئةْ.
هكذا انخرطتُ فى العلامة،
صعدتْ صبيةٌ على عسكرٍ محروسةٍ،
وثيقةٌ سألتنى: هل رحيلٌ أم إقامةٌ؟
قلتُ: صعدتْ قيامة.
هكذا استيقظتُ غريقا
رفيقةٌ صرختْ:
استدرْ لنستقبلَ الحريقا .

تختُ شرقى :

تشتاق قُبّرةٌ إلى فَنَنٍ،

وتبدأ سيرَها فى الحالكاتِ إلى الفنارةْ

ضوءُ الفلسطينىِّ أشعلها بزيتونِ الجسارةْ

هذى بلادٌ لا تقايضُ وردةً بخديعةٍ،

أو مستحيلاً فاتناً بالممكناتِ المستعارةْ

كفٌّ تواجه نصفَ جنزيرٍ

وعاشقةٌ تُسَجِّى عاشقاً فى صخرةِ الأقصى، وترجع للصفوف مُنيرةً وهى المَنارةْ

هات العصافيرَ الطليقةَ واتّبعنى،

هذه أيدٍ تعلم وجهَنا لغةَ الحضارةْ

تشتاق قُبَّرةٌ إلى فننٍ،

فيصنع عاشقونَ على الثرى مجدَ الحجارةْ.

هكذا اغتنى هامشٌ وأقفرتْ مُتُونْ

قلتُ للأحاديثِ: شُبّى إلى ذرى عورتى، من تكونُ؟

قالت الأحاديث :

من تكون ؟

قلتُ: إننى الظنون.

هكذا تَرُجُّنى الحدُوسُ

فَرَاشةٌ على فرائصى تدوسُ

هل ينطق الممسوسُ؟

حَرَّانةٌ / يعود للبدن دراويشُه المُرْهَفُونَ، من بينهم أطلُّ برأسى : ارتقابُكِ بدعةٌ فى الذات وموهبةٌ لعجز المخاليق، يصعدُ الشوقيونَ مَدْرجَ الزفت ، بينما أسأل نصفى : هل انتظرتُك كى أخط مَحْوى أم كى أكنسَ الرواةَ عن محفتى؟ عندئذٍ أخمِّنُ وقعَ الحذاءِ على الرُّخام ، وأرى تهدُّجَ الصدر فى المرايا ، هاأنذا باغتُّ نفسى مستسلماً لاحتمال أن تغنُّجى بعد ساعةٍ ، لذا سأنهى مقطعى بقولى : كونى ببيتى فى ذى القعدةَ وجدِّدى استبدادَ عنقِكِ بأيامى ، حتى يردِّدَ الدراويشُ المُرْهفون :

فى بهجةِ الدم يستعيد الربُّ صورتَه المُرادة، هذه شُهبُ البهائجِ من دماءٍ رطَّبت نارَيْن من دمٍ استدار على مدار الحسِّ، ماءَ العين أنتِ، وطمثُ نور النَّفْس بَهَّاجٌ، يفتش مُغْرَمُونَ فصيلة الدمِ عن مُضَيَّعَةٍ تموجُ بساحةِ البركاتِ، نايٌ فى عظامى أم دمٌ على فَخِذِ الخصيبة أم تُرى ذا مرهمُ الرُّسلِ المصابةِ بالجَوَى، لا دمعة الربِّ المشوبةُ بالسَّماحِ تردُّنى، لا تَيَّمُون يُسَيِّجونَ دماءَهم بدمى، تَدبُّ على عروق الجذعِ عاشقةٌ مُدَمَّاةٌ بشهدِ الشهقةِ الفُضلَى، هنا ها رَهْجةُ الدمِ تستحيل دماً حنيفاً وارتحالا فى دمٍ من شَجٍّ مشجوجٍ ابتهاجٍ، تيكَ أمشاجُ الهوَى تهوِى، تصيرُ بهيجةً بدمٍ بهيجْ.

كتابةٌ على اللحم يميناً:

كان القطارُ خاطفاً وبلحُ الشآم فى يَدىَّ،

كلما ماتَ فتىً صحا فتىً من عربِ اليسار واستهامَ، ماشياً من شينِ أشواقه

إلى العدالاتِ والرزق.

كتابةٌ على اللحم شمالاً:

أنا الذى لامَه الأسياخُ حينما صاحَ فى صبوةِ الصبا:

فى الكون جَلَبَةٌ: إنها أنا،

وحينما سَمَّى بلادَه: الواحدَ فى الواحدة.

كتابةٌ موسطنةٌ:

كيف إذن تقطعينَ أربعينَ عاماً

من غير أن تقولى فى سريرى:

حرى حارٌ وحرٌ وحريرٌ وحَرِىٌّ وحَرَّانُ؟

انتهى الجمع .

حضور :

الدَّبَّابةُ فى باب المقهى بالميدان

الدبَّابةُ تحت ملابسِ طفلى المنشورةِ

فى الشُّبَّاك العُلوىْ

الدبَّابةُ جنبَ الأرجوحةِ والأحصنةِ

الخشبيةِ والبالوناتْ

الدبَّابةُ فى سَقَّارةَ والقلعةِ وفناءِ

البنكِ الأهلىْ

الدبَّابةُ فى رئتىْ.

سعد الدين حسن

العصا السوداء



لحظتها كنت أقود ثلاثة من حمير التتريب إلى شط الترعة الكبيرة وعلى ظهرها ثلاثة أغبطة فارغة أعود بها ملآنة بالشرب لتتريب الزريبة .

فى الذهاب للتحميل أمتطى الحمار الأخير ، وبغصن شجرة أجرد أنغزه فى مؤخرته بشدة لكى يسرع ، فيرفس الهواء بقدميه الخلفيتين ، كاشحاً التراب على الجانبين .

ذات مرة كشح التراب على الماشين، هو وثلاثة معه يمشون خلفه، ولما نظر إلىَّ شذراً، نظرت إليه شذراً، فأخرج من جيبه نظارة سوداء أخفى خلفها عينيه الخضراوين وسوّى شعر رأسه الفضى اللامع، هذه المرة ارتدى فوق جلبابه الصوف بالطو أسود أنيقا، بدلا من العباءة البنية الثقيلة، وفى يده اليمنى عصا أبنوسية سوداء تلمع فى ضوء الشمس الأخير، بدا وكأنه فى حالة حداد.

خرجتُ من تأملى وأسرعت أجرى وراء الحمير الثلاثة إذ كانت على وشك التهام برسيم الغيط المجاور؛ وأنا عائد بالشرب وقف شارداً حزينا، تارة يشير بعصاه جهة اليمين، وأخرى جهة الشمال حيث يوجد الغجر الرُّحل الذين ضربوا خيامهم فى حقل معشوشب على وشك الحرث وماشيتهم راحت ترعى فى العشب .

أمام إحدى الخيمات، وقفت فتاة غجرية فارعة، تتحدث بانفعال مع شاب غجرى فارع، يا ألله، كأنها جميلة الحواديت، وكأنه حبيبها، وقف الشاب الغجرى يشخط فى الفتاة، وفى بهائمه، خليط من الأبقار، والخيول، والجاموس، والجمال، والحمير، كى تعود إلى مرابطها، ولما شخط، فيها تنّحت فراغت إلى اليمين، وراغت إلى الشمال، فولت إلى مرابطها مدبرة.

(ترى، ما السرّ فى شجار هذه الغجرية الفارعة، وهذا الشاب الغجرى، أهو الحب العنيف الذى جمع بين جميلة الحواديت وحبيبها، وكانت نهايته تلك الميتة الفاجعة بطعنة فى القلب، مات بها كلاهما على صدر الآخر، كأن الحب لايتحقق إلا بالموت، أم أن الشاب قد سرق من إحدى القرى المجاورة لقريتنا بعض الخيول أو الجمال أو الحمير، أم أنهما مختلفان على الرحيل من هذا المكان، أحدهما يريد الرحيل، والآخر مُصرٌعلى البقاء، فكلاهما رأى العصا السوداء تشير تجاههما) .

تركت الأُجَرى يملأ غبيط الحمار الثانى بالشرب، ووقفت غير بعيد عنه، أرقب حركة العصا السوداء، تارة ترسم خطوطا فى التراب، وأخرى ترتفع فى الهواء، فيما الثلاثة الذين معه يقفون إلى جواره صامتين.

(ترى فيما يفكر، وماذا ينتوى أن يفعل، كل هذه الحقول وحدائق « الموالح » لم تعد ملكه، وكل هذه الأبقار التى يأتى بغيرها من « دوّاره » الكبير على أطراف القرية لم تعد أبقاره، وهذه الڤيلا الأنيقة بحديقتها المسوّرة بحديد أخضر أنيق سيفارق أُلفتها الحميمة إلى الأبد) .

فى الطريق إلى سيارته، تأمل زهزهة الزرع، فاغرورقت عيناه بالدموع، توقف برهة ، جال بعينيه فى كل الجهات ، ألقى نظرة أخيرة، توازت حركة الزرع، وهسيس الريح، يعزفان لحناً هادراً، فيما عصاه الأبنوسية السوداء تلمع فى ضوء الشمس الأخير .

متابعات

مسرح

هناء عبد الفتاح

مهرجان المسرح التجريبى بين التنظير والتجريب

تمر خمسة أعوام على المهرجان الدولى للمسرح التجريبى ، هو زمن ليس بالقصير ولا بالطويل فى عمر مهرجانات دولية مشابهة . لكنه يكفى لتقييم التجربة والحكم عليها . والمتابع لدورات المهرجان المتتالية يواجه أسئلة تطرح نفسها كل عام فى ندوات المهرجان ومحاضراته ، وفوق خشبات المسارح المصرية التى تقدم منها العروض الأجنبية أطروحاتها المختلفة ، ولعل من أهم هذه التساؤلات : هل المهرجان المسرحى التجريبى الدولى هو مهرجان للهواة أم للمحترفين ؟ كيف نفهم التجريب المسرحى . هل هو تجريب فى الشكل بصرف النظر عن القيمة ؟ أم هو قيمة طليعية لايشترط فيها شكل بالذات ؟

التنظير :

ولعل الندوة الرئيسية التى عقدت هذا العام بمحاورها الخمسة وعنوانها «التجريب على مادة كلاسيكية» هى محاولة من إدارة المهرجان لإيجاد تفسير واضح لهذه القضية المثيرة التى تصاب أحياناً بالتهميش . فالتجريب يرتبط هذه المرة بالمادة الكلاسيكية أو التراثية لنرى هل يمكن أن يتوافق معها أم يجب أن يختلف ويستقل؟ . وفى ظنى أن المحاور الخمسة للندوة وهى على التوالى : «التجريب ومفهوم الحداثة حول القطيعة مع الماضى» ، و «اتجاهات التجريب لاستكشاف التراث» و «قضية الشكليين فى التجريب على مادة كلاسيكية» و «واقع التجريب على مادة كلاسيكية، وصدمة التلقى الجماهيرى ، وأخيراً «أزمة المناهج النقدية فى مواجهة التجريب على مادة كلاسيكية» وضعت المتلقى ورجال المسرح فى بؤرة واحدة تجمعت فيها الأفكار والرؤى حول معنى التجريب ومفهومه دون أن تتفاعل أو تتحول

إلى تنظير علمي واضح يسعى لوضع النقاط على الحروف في قضية التجريب . ويلم شتات الأفكار، ويضع معالم الطريق واضحة لفهم قضية التجريب .

وعلى الرغم من أن كواليس المهرجان ضمت في رحابها الكثير من رجال المسرح من مختلف الأفكار العربية والأوربية ومن الأمريكتين ، إلا أن طابع الحوار والكلمات المقتضية في خمس دقائق أو عشر على الأكثر لكل متكلم ، وضعت الندوة الرئيسية بمحاورها الخمسة في شكل أقرب إلى المونولوج منه إلى الحوار ، وكان الطابع السائد في هذا المونولوج هو الانطباعات والرؤى الذاتية أكثر من التحليلات والآراء الواضحة ، وربما نتج عن ذلك كله إلى التجريب غدا غير منفصل عن العمل المسرحي ذاته ، بل أصبح العمل المسرحي في جوهره صنواً للتجريب المسرحي ، فالفنان المسرحي عندما يقدم عملاً ، إنما يسعى في تجربته أن يجرب كل الوسائل المتاحة للوصول إلى الفكرة التي يريد أن يتلقاها متفرجه دون إعداد مسبق أو اصرار على أسلوبه بالذات وربما آثار المحوران الرابع والخامس أهم ما قيل في الندوة ، إذ نوقش فيهما واقع التجريب على المادة الكلاسيكية وصدمة التلقي الجماهيرى للعمل المسرحي الجديد الذي يستخدم المادة الكلاسيكية وسيلة تحتل في قلب المتفرج وعقله مكانة خاصة وتتماثل مع نفسه ؛ فيصبح التجريب على هذه المادة الكلاسيكية ذات التقاليد اختباراً كبيراً للفنان في تعامله معها وفي قبول المتفرج وتلقيه لها أو رفضه إياها .

ويطرح هذا المحور تساؤلات هامة حول مدى الحرية التي يستطيع الفنان المسرحي أن يتحرك في إطارها وهو يقوم بالتجريب في المادة المسرحية الجاهزة (الكلاسيكية) ، هل هي حرية حبيسة محدودة أم حرية مطلقة؟ وهل يكون المطلوب من صدمة التلقي أن تجعل المتفرج يعيد التفكير في تراثه أم تجعله يدرك حاجة تراثه للتجريب؟ هذه الأسئلة التي نتجت من هذا المحور تضع الفنان والمتلقي في مأزق فني هام ، تستثير فيهما الإبداع والتفكير البناء ليقوم الفنان برسالته ودوره وبنفس القدر ، يقيم المتفرج التجربة نقداً واعياً .

يثير المحور الخامس زوبعة من الآراء حول أزمة المناهج النقدية في مواجهة التجريب على مادة كلاسيكية ، فينظر هذا المحور - في رأيي - بعين إلى الناقد المبدع ، وبالعين الأخرى إلى الفنان المبدع ، وحقيقة الأمر أن هذه الأزمة ، ليست جديدة . ونحن لانشعر بها فقط في حالة مواجهة المناهج النقدية للتجريب ، بل نلمسها أيضاً في مواجهة هذه المناهج للمادة الكلاسيكية نفسها ، فلم تعد المناهج النقدية المستعملة الآن قادرة على التقويم الفني البنّاء للعمل المسرحي ككيان قائم بذاته منفصل عن الأعمال المسرحية الأخرى ، فلايمكن أن يقاس مع غيره بمقياس واحد . وهذا يحتاج بدوره إلى تغيير أساليب الدراسة النقدية ، والنظر باحترام أكثر إلى علم النقد التطبيقي بدلاً من تغليب القواعد النظرية المجردة على الإبداع الفردي المتميز.

الإصدارات :

ومن أهم إنجازات المهرجان إصداراته المتنوعة التى تتحدث عن قضايا فنية متخصصة فى مجال الدراما والمسرح . أصدر المهرجان هذا العام أحد عشر كتابا : « بنحو مشاهد من الأموال والأموات » تأليف ادوارد بوند وترجمة محسن مصيلحى ، ويتكون من ستة مشاهد يعيد بوند فيها ترتيب الشهور الأخيرة من حياة شخصية شهيرة هى شكسبير متوصلا إلى نتيجة قد تبدو غريبة وهى أن شكسبير إنتحر يأساً من التعايش مع مجتمعه . أما الكتاب الثانى « الفضاء المسرحى فى المجتمع الحديث » فهو نظرة للماضى لاكتشاف حاضر المسرح العالمى ومتغيراته المعمارية التى هزت ثوابته . وهو كتاب يجمع أبحاثا فى قضية الفضاء المسرحى لعدد من المسرحيين ومن ترجمة نورا أمين . وفى كتاب « مسرح الغرفة » الذى ألفه « **چان تارادیو**» وترجمة حمادة إبراهيم ، نقرأ نصوصا مؤلفة تؤكد ـ كما يقول « ماوتن إيسلن » ـ تجريبية تارادیو بمسرحه الذى يستهدف الاهتمام بقضايا المنطقة أكثر من الاهتمام بموضوعات المسرحيات وفى « أصل المشهد التجريبى فى المسرح الأمريكى والأوربى » وهو كتاب يضم حوارات مع مخرجى ومنظرى المسرح المعاصر من ترجمة وتقديم أحمد سخسوخ الذى يُلقى الضوء على طبيعة التجريب المسرحى وأبعاده فى أمريكا وأوربا . ومن ترجمة أسامة أبو طالب نقراء « مسرحيتين تجريبيتين » « إفيچينيا فى تاوريس » و« أچاكس » للمخرج المؤلف الألمانى « فاسبندر » . أما الإصدار السادس « المسرح فى مفترق طرق الثقافة » لباتريس باڤيس من ترجمة وتقديم سباعى السيد فنلاحظ فيه اهتمام المسرحيين الغربيين بالمسرح الشرقى بداية من « أرتو » و« بروك » و« منوشكين » و« باربا » وغيرهم من الوجوه المسرحية البارزة فى عالم المسرح . فيتناول المؤلف الرحلة التى يمر بها العرض المسرحى من كلمات على الورق إلى خشبة المسرح . ويترجم عطية العقاد مسرحيتين للكاتب الألمانى الأشهر هاينر موللر هما : « **آلية هملت** » و «**وهرقليس**» ، يزيد به من ثراء المكتبة العربية لترجمة أعمال هذا الكاتب المسرحى الكبير . وفى الاصدار الثامن ترجمة عربية مباشرة « لدروس من جروتوفسكى التجريبى » التى يكتبها هذا المصلح المسرحى الكبير بقلمه . ويقدم رفيق الصبان من ترجمته وتقديمه مسرحيه « **سولونا** » لمؤلفها **أوستریاس** ، وهى مسرحية شعرية راسخة فى أعماق تقاليد أمريكا اللاتينية تطرح قضية المعتقدات الشعبية . وهناك بعد ذلك أبحاث المجموعة من المختصين تعالج لغز « السينوغرافيا اليوم » وهو مصطلح صاحبه الغموض الكثير فى وطننا العربى ، من ترجمة مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، وتقوم نفس المجموعة بترجمة كتاب « موت المؤلف المسرحى » وهو يتضمن تسع مقالات تتناول قضايا تطرحها نظرية الأدب المعاصرة فى علاقتها بالدراما الحديثة .

إن هذه الإصدرات هى خطوة على الطريق للمعرفة المسرحية

الصحيحة نتمنى أن تعيد إصدارها الهيئة العامة للكتاب لتتسع مساحة المستفيدين من متذوقي الفن المسرحي الراقي وليس فقط من المتخصصين المسرحيين .

التطبيق والعروض المسرحية :

مُثِّلَتْ في هذا المهرجان ثلاث وثلاثون دولة ، تغيبت اليونان وأعتذرتْ فرنسا في اللحظات الأخيرة . كان شعار المهرجان «التجريب على مادة كلاسيكية » هو المادة التي استلهم منها الفنانون المسرحيون في هذه الدولة رؤاهم المسرحية المتنوعة . وربما يكون أهم هذه الدول التي قدمت مسرحاً تجريبيا خالصا هي أسبانيا وبولندا وبلجيكا والمجر وتونس وسوريا .. اختلفت رؤى التجريب المسرحي على المادة التراثية / الكلاسيكية ، فتصارعت كافة الأشكال والصيغ المسرحية التي تعدّت بعضها حدود الدراما التقليدية ، وخطت خطوات نحو أشكال الرقص والتعبير بالجسد



حلم ليةَ صيف «أسبانيا»


فاوست «بولندا»


فاوست «بولندا»

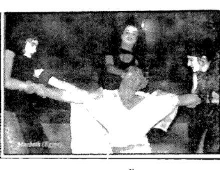
والتمثيل الصامت بل والموزيكهول و« الديسكو » . وإذا وضعنا العنوان الرئيسي للتجريب داخل هذا المهرجان الأخير فسنكتشف ، أن هذه التجريب شمل توسعاً في شمولية معناه وخصوصيته ، أطلقت حرية الفنان للتجريب الموظف الذي يعد المعيار الوحيد في تميز تجربة بعينها عن تجربة أخرى ، ويبقى ذوق الجمهور في تلقى هذه العروض التجريبية هو الأساس مهما كان رأى النقاد . لكنّ الطابع العام لهذا التجريب المسرحي الذي قدمته الدول المختلفة دل على فقر فكرى وابتعد بشكل عام عن تعميق الكلمة التي ورثها من التراث / الكلاسيكية ، وضاع في معادلات الشكل والرؤية الخارجية لمضامين العمل المسرحي ومحتوياته .

حلم ليلة صيف :

معظم هذه التجارب بحثتْ عن الابهار الشكلي بالموسيقى الصاخبة والسينوغرافيا التي يشكلّها الضوء بكل ألوانه

ومستوياته ، مع محاولة التعرى للتعرى ذاته ، لإثارة الصدمة عند المتفرج أو للتأكيد له أن الفنان المسرحى وصل إلى أقصى مراتب التجريب الشكلى . وقد أفلتت من هذا الاستغراق الشكلى السطحى عدة عروض تعد على أصابع اليد الواحدة من ثلاث وثلاثين عرضا مسرحيا . لعل أهمها « حلم منتصف ليلة صيف » لشكسبير « لفرقة أور » الاسبانية التى قدمت قراءة معاصرة لكوميديا شكسبير . يصبح فيها الحب بأشكاله المتباينة البطل الرئيسى للدراما كقوة محررة ومدمرة كما تقول مخرجة العرض هيلينا بيمنتا فى برنامج العرض المسرحى . ويعد العرض دعوة للمشاهدين للتخلص من كل قيود المنطق الدنيوى كى يعملوا خيالهم محلقين على أجنحة الفانتازيا ، عندما يمتزج الوهم بالحقيقة ، والمحدود باللانهائى .

نجح العرض كثيرا فى تحقيق ضفيرة واضحة تحافظ على أطروحة شكسبير وتؤكد على جنون الخيال الجامح المعاصر -



ماكبث «مصر»

الملاحظة الأساسية فى هذا العرض التى أخَلّتْ أحيانا بالتسلسل الفنّى له ، هو مقدمته ونهايته اللتان لم تكونا مرتبطتّين ارتباطا وثيقاً بالعمل المسرحى ككل « المقدمة الحياتية والسياسية » و« الرقص غير الموظف » الخارج عن السياق العام للشكل التجريبى المقدم .



تورول «المجر»

د . فاوست :

قدمت فرقة مسرح ڤيتكيڤيتس البولندية مسرحية (د . فاوست) لكريستوفر مارلو ، واستطاع المخرج أن يطرح فى هذا العرض رؤيته إلى تطلع فاوست - عالم اللاهوت الشاب - نحو الحب والسعادة ، وعندما لا تلتقى دعواته استجابة ، يلجأ إلى الشيطان الذى يوقع معه عقدا ، ويحقق وفقا لنصوصه رغباته فى مقابل أن يحصل الشيطان على روحه . وعندما يكتشف فاوست فداحة هذه الصفقة ينخرط فى صراع مرير مع الشيطان ، وكأنه يصارع ذاته من أجل استرداد روحه . قد تبدو هذه الرؤية أقرب إلينا من رؤية المؤلف الانجليزى ، لكنَّ طبيعة العرض المسرحى يحيل دراما مارلو ، إلى طقس مسرحى تتم فصوله بداية من دخول المتفرجين إلى صالة العرض محاطين بالشياطين إلى أن يجلسوا متربعين متحلقين فوق خشبة المسرح ، التى يجلس فوقها المتفرجين كذلك ، ورؤية المخرج البولندى والمعد / أنجي دجوك هى

رؤية حديثة لأننا نحيا مأساة **فاوست** ، ونتعاطف معه عندما يسقط ضحية عدم تكامله الانسانى ، وكأن سقطته سقطتنا ، وخطيئته خطيئتنا التى تتلخص فى الوصول إلى الخلود ، فى عدم قدرتنا تأخير فعل الموت الذى ينتظر بطلنا وينتظرنا معه ، بهذا المفهوم الجديد نحن ـ كمتفرجين ـ لا نتعاطف مع فاوست أو نتخذ منه موقفا أخلاقيا ضد انحلاله ، وإنما نسعى معه إلى معرفة الاسرار ، سر الموت ! خلق هذا العرض مناخاً مسرحيا وظّف فيه المخرج والممثلون معه خشبة المسرح وأحالوها إلى مذبح ومكان للصلاة والخلاعة فى أن واحد ، وجمع المخرج كل التناقضات الانسانية فى أتون واحد تغلى فيه الطبيعة البشرية والحياة والموت إحتراقا وتدفقا .

تقاسيم على العنبر أى تشيكوف السورى

أثارتْ مسرحية « تقاسيم على العنبر » المأخوذة عن عن احدى قصص تشيكوف ومن إخراج الفنان جواد الأسدى لفرقة المعهد العالى للفنون المسرحية السورى كثيرا من الجدل والنقاش حول ماهية التجريب فى عمل مسرحى لكاتب كلاسيكى مثل تشيكوف ، فالعرض يُلْقى الضوء على الصراع الدراماتيكى بين فكرة التكيف والرضوخ لما هو سائد ، ومناقضة فكرة التكيف والدعوة لنبذ الاستبداد . فى ظنى أنّ نجاح **جواد الأسدى** وفرقته المعهدية لا ينشأ من أنه خلق مناخاً مكثفا من الظلام مع مجموعة من المرضى المختلفين ، ولكنه تمكن من فريقه من أن يخلق إيقاعا يكسر الرتابة الشعرية عند تشيكوف ويقربه من طابع الجروتيسك الساخر القريب من روح المؤلف الروسى ، ولا يخضع الأسدى لطرق إخراج **ستانسلافسكى لتشيكوف** بأن يجعله قاتما أسود ، يحيل ملاهيه إلى فواجع أليمة ، كما يقول لنا التاريخ المسرحى ، ولكنْ ينقب المخرج العربى عن كل المكنونات الساخرة الكامنة فى شخوصه ليسخر معهم ويلهو بهم .. أى يجن بهم ويشعرنا نحن كجمهور بجنونهم كذلك . هذا هو الجديد الذى أتى به جواد الأسدى . ذلك المخرج المتألق المبدع !

ماكبث المصرى

خسر الكثير العرض المسرحى المصرى « ماكبث » الذى قدمته فرقة مسرح الشباب تأليف شكسبير واخراج صالح سعد ، ليس لجرأة المخرج فى طرح رؤيته الجديدة ، وليس لاستغنائه عن الكلمات ، لتحل محلها لغة الجسد البشر بكل ماديته وطاقته الحسية المتفجرة ـ كما يقول فى مقدمة برنامجه المطبوع ، بل لآن الجسد فشل فى التعبير عن مدلولات ما طرحه شكسبير فى عمله المسرحى الكبير . كان الجسد أحيانا ضعيفا فى التعبير ، مترهلاً فى البحث عن مفردات لم تحل محل الكلمات ، ولم تسع لتأكيد الفكرة الجوهرية للعمل المسرحي . تحولت الطقسية المسرحية بهذا المفهوم إلى طقسية سياحية استخدمت فيها بعض أدوات الطقس الشرقى (من أبخرة وشموع) إلا أن هذا جسد مقطوع الجذور بالأصل

الشكسبيرى، ورغم أن الفكرة الجوهرية التى قامت عليها تجربة « ماكبث » النابعة من فكرة الساحرات الثلاث هى فكرة جيدة وجديرة بالتجريب ، إلا أنها فى « ماكبث » صالح سعد تحولتْ إلى شكل ناقص يؤديه جمع من الشباب لا يملك القدرة على تحريك يديه ناهيك عن أجسادهم ، إن هذه الطقسية فى حاجة إلى إعادة النظر فى معنى الطقس ذاته ، وفى إمكانيات الممثل الذى ينبغى أن يكون واعيا بجسده مدربا وليس مجرد شكل لا قدرة له على التعبير أو الإبداع .

العروض المسرحية العربية الأخرى فقيرة (لبنان ـ فلسطين ـ المغرب ـ الجزائر) وتضع تساؤلاً ملحا : من المسئول عن تقديم هذه العروض الضعيفة ، ربما تكون السعودية وليبيا وتونس هى الدول العربية الوحيدة التى قدمت عروضا تستحق الوقوف عندها .

يطرح المهرجان فى نهايته القضية التقليدية : وهى لماذا تمثل فى هذا المهرجان عروض مسرحيه لدول لها باع طويل فى المسرح تجئ إلى مصر ومستواها الفنى أقل من المتوقع .. كيف يمكن أن يقدم مهرجان دولى هام كهذا المهرجان عروضا قليلة العدد لا تصل إلى عدد الأصابع الواحدة ، بينما تمثل فيه ثلاثة وثلاثون دوله ؟ هل هى أزمة مسرح عالمية ؟ أم أنَّ هذه الدول لا تبعث لمهرجاننا أفضل ما عندها ؟! هذا يحتاج إلى دراسة وتحليل لتطوير هذا المهرجان الدولى الذى أصبح معلماً أساسيا من معالم الثقافة المسرحية المصرية اليوم !!



فى العدد القادم من إبداع

- «طه حسين» بعد عشرين عاماً
  ملف يشارك فيه الدكاترة والأساتذة :
  مصطفى ناصف ـ محمود أمين العالم ـ لطفى عبد البَديع ـ إدوار الخراط .
- تحولات الرواية الأوروبية : ترجمة عن المجرية .
- شعر محمد إبراهيم أبى سنة ، دراسة للدكتور أحمد درويش
- قصائد وقصص جديدة لأبرز الأدباء المصريين والعرب .

متابعات
سينما

فريدة مرعى

السينما المصرية .. إلى متى !

كان من أبرز سمات مهرجان الإسكندرية السينمائى هذا العام ذلك الفارق الشاسع والمحزن بين مستوى بعض الأفلام المصرية والأفلام الأجنبية التى قدمت فى المهرجان . والمثير للفزع هو تمتع مخرجى الأفلام المصرية بهذا القدر الهائل من الشجاعة التى تجعلهم يجلسون بوقار وثقة على المنصة فى الندوات التى تعقب عرض كل فيلم ليتحدثوا عن السينما المصرية ومواكبتها للواقع وأهميتها فى عرض مشاكل الجماهير ودورها الإيجابى ومساهمتها الفعالة والمسئولية الملقاة على عاتق الفنان وضرورة إنقاذ السينما المصرية وتخليصها من التجار والمنتفعين . ويظل المتفرج يبحث عن كل هذا الكلام الكبير فيما شاهده من أفلام فلا يجد أمامه إلا دماء ومخدرات ورقصاً وإدماناً وصفعاً وركلاً ومطاردة وخطفاً وذبحاً وزواجاً عرفياً وإنكار بنوة وسرقة ونهب وسلب هذا بالإضافة إلى الشذوذ والعجز الجنسى والاغتصاب ومرض الأيدز.

والمتتبع لأفلام المهرجان سيلمح بسهولة ويسر الفارق جليا واضحا . فأول الأفلام المصرية التى قدمها المهرجان كان فيلم «الخطر» للمخرج عبد اللطيف زكى . وهو فيلم أقل ما يوصف به أنه فيلم مشوه من الألف إلى الياء . فالذى كتب السيناريو لا يعرف ماذا يريد أن يقول ، والذى قام بالأداء لم يفهم أبعاد الدور، والذى قام بالإخراج افتقد الرؤية فكانت النتيجة خلط كل الأوراق . فالفيلم يدعى صاحبه أنه عن الإرهاب ويبدأ باغتيال الصحفى **فودة سلامة** على أيدى الإرهابية **مها البحراوى** إيمانا منها بتحقيق العدالة فى المجتمع . ثم يتفرغ الفيلم لقصة نائب البرلمان الذى يتاجر فى المخدرات وقد بدأت الصحافة

تكشف أمره وتسلط عليه الأضواء . وخوفا من رفع الحصانة عنه يدبر هو وعصابته وهم نفس رجال الإرهابية يدبرون مؤامرة لخطف أتوبيس مدرسة أطفال به مجموعة من الأطفال من بينهم أبناء النائب ويطالب الإرهابيون بفدية ثلاثة ملايين جنيه ، تشرف على عملية الخطف الإرهابية ، يساعدها حرامى ومسطول من أجل المادة أى أن مها هى الوحيدة المؤمنة بالقضية ثم تدبر العصابة ظهرها للمطالبة بالإفراج عن زملائها نائب البرلمان أمام شاشات التلفزيون ليتبرع بشيك بثلاثة ملايين جنية من أجل الإفراج عن الأطفال . كل هذا من أجل إبعاد ذهن الناس عن جرائمه وتحسين صورته فى أذهان الناس . فهل هذا إرهاب أم فساد سياسى يقحم موضوع الإرهاب إقحاماً مفتعلاً ومزيفاً وقد تأرجحت الشخصيات وتناقضت مع نفسها فالإرهابى الحرامى يغتصب المدرسة فى وحشية ثم يقلق على الطفلة المريضة . وظل المتفرجون طول الوقت لا يعرفون هل هؤلاء الإرهابيون أشرار أم طيبون ، هل يتعاطفون معهم أم يكرهونهم . شخصية مها البحراوى شخصية هشة ومتقلبة يصعب التأكد من قضيتها بالضبط . هل هى صاحبة فكر سياسى ثورى



الفيلم اليونانى «غياب»



الفيلم التركى «أحبك ياروزا»

وقضايا إيديولوجية أم مريضة نفسيا حطمتها ظروفها الاجتماعية ؟ وهل يعانى هذا المجتمع المصرى من الإرهاب النسائى اصلاحتى تكون البطلة امرأة ؟ وأين الإرهاب الدينى ؟ هل هو فيلم جد أم هزل وهل تعالج قضية جادة مثل قضية الإرهاب بهذا الأداء الكاريكاتيرى الهزلى على أيدى الفنان أحمد بدير وبالقفشات والغناء والموسيقى والرقص؟ هذا بالإضافة إلى المشاهدة التقليدية المفتعلة التى ظهرت فى الأربعينيات والخمسينيات ، حيث يرفض الأب الاعتراف ببنوة إبنته من زواج عرفى ثم يفيق على الجريمة النكراء التى ارتكبها فى حق ابنته ، والتى كانت أحد أسباب تحولها إلى الإرهاب فيسعى إليها ويقول فى أداء تمثيلى وندم مفتعل : سامحينى يا بنتى .

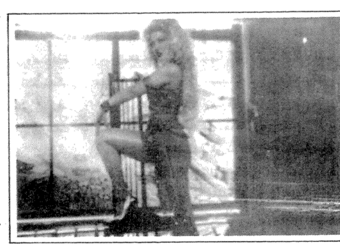
الفيلم التركى « امرأتان »

أما الفيلم الثانى فهو فيلم «**الزمن الصعب**» الذى أخرجه **محمد حسيب** . وهو فيلم صعب فعلا تمتع فيه المخرج بتعذيب وترويع المواطنين فقد تعمد إطالة مشاهد الخطف والقتل ومطاردة الضحية والإمساك بها ثم هروبها ومعاودة الإمساك بها وتجهيز التوابيت لقتل ودفن الضحايا وتوزيع الأدوار: من سيقتل من ؟ وكيف ؟



الفيلم المصرى «ديسكو .. ديسكو »

والطريقة التى ستدفن بها الضحية ومن الذى سيدفنها وأين ومتى . وحين جاء دور زوج الضحية للانتقام انتقم بنفس الطريقة السادية فعلق المجرم على المشنقة دون ان يشنقه لمدة ثلاثة أيام حتى يعترف بجرائمة . يحكى الفيلم عن ثلاثة من العاطلين فى الكويت يعلمون أن **جلال الخراط** فى الكويت سيعود إلى مصر بسبب حرب الخليج فيخططون لتعطيله والوصول إلى مصر قبله وخطف ابنته وزوجته والاستيلاء على عفش منزلة ومصاغ الزوجة والأجهزة الكهربائية ومدخراته فى البنك . يقتلون الابنة وتنجو الزوجة ، ويعود الزوج فينتقم بنفسه من القاتل لأن ضابط الشرطة مستهين بشكواه وغارق فى مشاكله مع زوجته السابقة ، ولا يفكر إلا فى الترقية مما يضطر جلال إلى اخذ حقه بيده. وأخيرا يشعر ضابط الشرطة بالخجل لان كل استنتاجاته كانت خطأ ولم تهرب الزوجة مع عشيقها بأموال الزوج ، ولكنها كانت بالفعل مخطوفة . يقول الفيلم ان كل ما حدث كان أثر من اثار حرب الخليج على المنطقة . فهل اذا لم تكن حرب الخليج لما حدثت سرقات ولا جرائم خطف ولا جرائم قتل ؟ . وهى فرضية خطأ من الاساس فما حدث لا علاقة له بحرب الخليج فالعاطلون والمجرمون بصرف النظر عن أى حرب . والجريمة موجودة فى كل مجتمع وفى اي وقت . والفيلم فى النهاية فيلم بوليسى مفكك



الفيلم المصرى «كريستال»

ميلودرامى صارخ. يحسب للمخرج أنه أجاد اختيار ممثليه فأجادت معالى زايد أداء دور الزوجة المخطوفة التى تشعر بالخوف على نفسها وعلى طفلتها وتعلم علم اليقين أنها مثل الفار فى المصيدة ، ولكنها تجاهد لانقاذ ابنتها بمساومة المختطفين . كما تألق **المنتصر بالله** فى دور المجرم المخضرم الذى يقتل بقلب بارد . اما دور الزوج الذى أداه **فاروق الفيشاوى** فقد كان دورا قصيرا ثانويا لم يتح الفرصة لامكانيات فاورق الفيشاوى وفي الظهور ونجح **المنتصر بالله** فى ان يمسك خيوط الفيلم كلها فى يده فكانت له البطولة الحقيقية بلا منازع .

ثم قدمت المخرجة **ايناس الدغيدى** فيلم « ديسكو .. ديسكو» وهو وجبة ميلودرامية دسمة تجمعت

فيه كل مصائب هذا الزمان من انحراف وادمان وسكر وعربدة وسرقة وترويج مخدرات وتفكك أسرى وشذوذ وعجز جنسى وتطرف وايدز ومحاولة اغتصاب وازمات وقتل . يدور الفيلم فى حى المعادى ومجموعة من طلبة مدرسة مشتركة للغات كلهم من المنحرفين الذين لا يعنيهم العلم بقدر ما يعنيهم السهر في الديسكو . ناظرة المدرسة تربوية محترمة تحاول ان ترسخ القيم النبيلة وتحافظ على الطلبة ومستواهم العلمى وسلوكهم فى المجتمع ، يقتل صاحب نادى الفيديو وهو تاجر مخدرات فى نفس الوقت ويشتبه البوليس ، ولكن تتضح الحقيقة ان الناظرة هى القاتلة لأن تاجر المخدرات يغرر بالشباب ومنهم أخوها ولذلك فهو يستحق القتل . وهى نهاية اصابت المتفرجين بالدهشة والبلبلة . يذكرنا الفيلم بمدرسة **حسن الامام** فى الميلودراما الفاقعة فليست هناك شخصية واحدة سوية . حتى النموذج القدوة وهو الناظرة التربوية التى تعرف جيدا الفرق بين الخطأ والصواب تحل مشاكلها على طريقة رجال العصابات مع أنها كناظرة مثقفة كان من السهل تسليمه الى الشرطة. وإذا كانت الشرطة قد أخلت سبيلها من قبل لخطأ فى الأجراءات فمن المنطقى ان تتلاقى الشرطة هذا الخطأ فى المرة الثانية بدلا من إصلاح الخطأ بخطأ أكبر منه وهو القتل .

يشتم المتفرج فى النصف الاول مع الفيلم رائحة مسلسل «**ضمير أبلة حكمت**» الذى كتبه للتليفزيون **أسامة أنور عكاشة** مع الفارق . فناظرة المسلسل ناظرة قوية صلبة تتمتع برؤية ثاقبة وبعد نظر تعرف بالظبط دورها التربوى وهدفها فى الحياة . اما ناظرة الفيلم فتدعى أنها قوية وشجاعة ولكنها عند أول امتحان فترتكب جريمة قتل بدلا من استخدام القنوات الشرعية لترسيخ مفاهيم مثل سيادة القانون .

و فيلم « **كريستال** » للمخرج الشاب **عادل عوض** كان أحد الأفلام القليلة المختلفة . يقوم الفيلم على حدوتة تقليدية طرحت فى السينما المصرية والعالمية من قبل وهى القصة المأخوذة عن أسطورة **بجماليون** مع تغيير فى الفرعيات . ولكن تظل الأساسيات وهى مخرج فرقة استعراضية شاب يبحث عن بديلة لراقصة الفرقة الأولى التى أصيبت فى حادثة ويلتقط راقصة شعبية من الموالد وينجح فى تحويلها إلى نجمة ثم تقع في غرامة . ورغم أن الحدوتة تقليدية إلا أنه يحسب للمخرج أنه بعد تماما عن العنف والدماء والجنس والمخدرات - وهذا فى حد ذاته يعتبر انجازا فى هذه الأيام - وقد قدم فيلما بسيطا يذكرنا بقيم السينما المصرية القديمة وهى القناعة والكرامة واحترام الذات . كان هناك بعض الخلل فى بناء شخصية حسنة «**شريهان**». فحسنة التى تعتز بكرامتها وترفض أن تهان أو يتهمها أحد بالسرقة تقبل على كرامتها فى نفس الوقت أن تنحدر بالفن الاستعراضى الراقى إلى العمل فى كباريه . وهى ترفض صاحبة الفرقة ومخرج الفرقة وترفض العودة إلى الفرقة بطريقة حاسمة لا تجعل هناك اى مجال

للشك فجأة تعود إلى الفرقة بدون إبداء أسباب أو دون أن يجد جديد . ولكن **شريهان** قد أدت دوراً جميلاً وناعماً مليئاً بالإحساس وأدى **هشام سليم** ببراعة دوراً هادئاً وراقياً .

وهو فيلم ليس فيه أى إسفاف إنه حرص على الناحية التجارية وقد قدم **شريهان** فى الكثير من الاستعراضات التى تقترب كثيرا من فوازير رمضان فى الشكل والمضمون .

وقد اشتركت أفلام السينما المصرية عموماً فى عدة خصائص فى هذا المهرجان: أولها التركيز على روح الانتقام سواء من المجتمع مثل فيلم «**الخطر**» أو من الافراد مثل «**الزمن الصعب**» و«**ديسكو**» . كما شجعت المواطنين على اخذ حقوقهم بأيديهم وتوقيع العقاب على المختطفين دون اللجوء الى القنوات الشرعية من شرطة وقضاء فتم شنق **المنتصر بالله** فى «**الزمن الصعب**» ، وقتل «تاجر المخدرات فى «**ديسكو**» والصحفى فى «**الخطر**» وسير السينما المصرية فى هذا الاتجاه بدلا من ترسيخ احترام القانون ودولة المؤسسات يحمل الكثير من المخاطر فى مجتمع تغلب عليه الأمية، والتخلف، ويعطى شرعية للفكر المتطرف الذى ينادى بنفس الشيء .

وكانت السينما الأجنبية على عكس السينما المصرية تماما . اختار المخرجون الأجانب قضية واحدة لعرضها فى الفيلم بدلا من شحن الفيلم بجميع القضايا التى يعانى منها المجتمع وتكون النتيجة تسطيح كل المشاكل . قدم المخرج الفرنسى **جان - لوب هوبير** فيلم «**الملكة البيضاء**» يدور الفيلم حول شابين يتنافسان على حب ليليان منذ أيام الصبا وهى تحب الاثنين وعاجزة عن الاختيار لأن كل منهما له خصائص مميزة تحبها وتقدرها ، ويدبر الأب مؤامرة حتى تتزوج ابنته من أحدهما، ويدفع للآخر ثمن تذكرة باخرة حتى يرحل ويحقق أحلامه فى السفر .

ويعود الآخر بعد غيبة عشرون عاما بعد ان تزوجت ليليان منافسه وانجبت أربع أبناء وتزوج هو من امرأة وانجب ثلاثة ابناء ملونين وتطفو على السطح كل المشاعر القديمة . مشاعر جامحة تكاد تقتلع فى طريقها كل شيء: حب ، غضب، غيرة ، كراهية ، عنصرية . اسرتان على وشك التفكك والانهيار. يكتشف كل الأفراد أن ماضيهم قد استحوذ على حاضرهم فشوهه وكاد أن يدمره . واكتشفت الزوجة أنها عاشت طوال عشرين عاماً أسيرة وهم أنها قد اختارت الإنسان الخطأ، ولكنها الآن حين أوشكت أن تفقد زوجها أدركت أنها لاتستطيع أن تستغنى عنه أو عن أطفالها. تقرر أن تتخلص من الوهم ومن الماضى فتهدى فستانها الأبيض الذى توجت به ملكة أيام الدراسة إلى ابنة الرجل الآخر التى تتوج بدورها ملكة بنفس الفستان، متخطية بجمالها الطفولى البرىء كل مشاعر الرفض من المتفرجين البيض ذوى النزعة العنصرية.

والفيلم يتعرض بشجاعة لعنصرية الفرنسى الأبيض ضد الملونين، ويهاجم طريقة تربية الأسرة

الفرنسية لأطفالها منذ البداية، وتعويدهم على احتقار غير الأبيض وكراهيته. وفى المقابل قدم السود على أنهم مكافحون، معطاءون ومتسامحون، وقامت بدور **ليليان** المثلة الساحرة **كاترين دينيف** فجسدت بأدائها العميق حيرة المرأة بين حبيبين كلاهما قريب إلى نفسها تربطها به ذكريات وأحلام.إنها المرأة التى تعيش فى الحاضر بجسدها ولكن عقلها وقلبها يعيشان فى الماضى، فلم تعط لنفسها أو لزوجها الفرصة لكى تكتشف عمق مشاعره نحوها، وتفانيه لخدمتها وإرضائها وحبه لأولاده وحرصه على أسرته.

وقد تعرض الفيلم الإيطالى **«السبت، الأحد، الإثنين»** للمخرجة الإيطالية **لينا فيرتمولر** لنفس مشاعر الغيرة الساحقة التى تكاد تدمر كل شىء. فالزوج يلاحظ أن زوجته لم تعد تهتم به وتعامله بفتور، فى الوقت الذى تلاطف فيه صديقه البروفيسور الذى يغرقها دائماً بالهدايا.

وتبدأ الشكوك تراوده وتكبر وتتضخم حتى يعتقد اعتقاداً يقينياً أن زوجته على علاقة بالبروفيسور، رغم أنه متزوج ومحب لزوجته، ولا يستطع أن يكبح جماح غضبه، وغيرته فيلقى بالتهمة فى وجه زوجته وسط أولادهما الكبار، وفى حضور الصديق وزوجته، تصعق الزوجة لهذا الاتهام الظالم ولإهانتها أمام أولادها بعد أن أفنت حياتها فى خدمة بيتها. وتسقط مغشياً عليها وتسوء حالتها مما يستلزم إحضار الطبيب. يشعر الزوج بالندم لتهوره وتتكشف الحقائق فالزوجة غاضبة من زوجها لأنه يثنى على طهى الجارة الجميلة للمكرونة، وهى تلاطف الصديق تأدباً لأنه ضيف، والصديق يجامل الزوجة بالهدايا احتراماً لزوجها وحرصاً على صداقته يتكاشف الزوجان فى لحظة عتاب ودود وعطوف وتتفجر مشاعر وذكريات وتتشابك الأيدى فى حنان ملهوف ليكتشف المتفرج أن أواصر العلاقات الزوجية أكثر عمقاً وصلابة من أى خلاف، وأنه ليس من السهل هدمها فى لحظة غضب أو غيرة مجنونة. وإن سوء الفهم وتراكم الأشياء الصغيرة دون مصارحة يجعلها تكبر وتتضخم حتى تبدو وكأنها مشكلة كبيرة. وقد قامت بأداء دور الزوجة التى تعدت الخمسين من عمرها المثلة الإيطالية الشهيرة **صوفيا لورين** فتألقت دون مساحيق ودون إكسسوار وبفستان منزلى بسيط خالٍ من أى بهرجة، فسكبت على جموع المشاهدين من بريق عينيها وروحها الفياضة وتوهج أحاسيسها غضباً وألماً وعشقاً. وأثبتت أن تقدم العمر من المكن أن يضيف إلى رصيد الفنان لا أن ينقص منه.

تفوقت السينما التركية تفوقاً ملحوظاً فى مهرجان هذا العام. فقدم المخرج **يافوز أوزكان** فيلم **«امرأتان»** وهو فيلم جرىء يدافع عن قضية تبدو خاسرة فى بلاد العالم الثالث. فبطلة الفيلم تعيش من تجارة الجسد باختيارها ودون أن تجبرها الظروف على ذلك. يطلبها أحد الوزراء فى الفندق، وتحدث مشادة بينهما فيمارس الجنس معها بالقوة ورغماً عنها ثم ينادى رجاله لطردها وشربها. وتشعر بالامتهان وتقاضيه لأنه إغتصبها ولا يقف معها أحد فهى أولاً وأخيراً عاهرة

ليس لها حقوق. وأمام إنكاره وادعائه أن خصومه السياسيين يحاربونه بتشويه سمعته تبرئه المحكمة، فهو رجل مهم ومحترم وفوق الشبهات. أما هى فساقطة لا كرامة لها ولا مشاعر، ولا تشعر بمأساتها سوى زوجة الوزير التى تفهمها وتقدر معاناتها وتتعاطف معها وتنهار علاقتها بزوجها لاكتشافها ازدواجيته وخسته. ويسخر الفيلم من ازدواجية الرجل وأدعائه الفضيلة مع أنه يفعل كل الموبقات فى الظلام. وقد اختار المخرج لبطلته أسوأ مهنة ليقول: إنه حتى لو كانت المرأة تمارس مهنة حقيرة فهى فى النهاية إنسان له مشاعر وأحاسيس وكرامة، وهى أيضاً مواطن لها كل الحقوق التى للآخرين بصرف النظر عن نوع العمل الذى تؤديه.

أما الفيلم التركى الآخر «**أحبك يا روزا**» للمخرجة **ايسيل اوزينتورك** وهو عملها الأول، فقد تناول شخصية امرأة يونانية من الأقليات الكثيرة التى تعيش فى اسطنبول. **وروزا** بطلة الفيلم كتلة من اللهب، تحب الحياة وتعشق الحرية، وتهيم بالطبيعة وتتذوق الجمال والشعر، وتقبل بشوق على الحب. تحيا بما تمليه عليها أحاسيسها المتفجرة بالأشواق فتتوالى عليها النكبات، وتتدمر يوماً بعد يوم، ولكنها تحاول أن تصمد. تدركها الشيخوخة ولا تجد قوت يومها ولا من يهتم بها، فتشترى ببغاء تظل تعلمه أن يقول «**أحبك يا روزا**» ولكنه يرفض أن يستجيب. وحين تموت وحيدة مهملة على الأريكة يتعالى صوت الببغاء حزيناً «**أحبك يارزوا**».

وقد فرضت السينما اليونانية نفسها أيضاً على المهرجان. فقدم المخرج اليوناني **جورج كاتا** كوزيونس فيلماً جميلاً بعنوان «**غياب**». وفيه تهرب الزوجة المحبة للحياة من زوجها الصارم الجاف تاركة له بناتها الثلاث. الابنة الكبرى صارمة جافة مثل أبيها، والثانية ترث طبع أمها المحب للحب، والحياة، ولا تجد أمامها مفراً بعد موت أبيها إلا أن تغادر هذا البيت الكئيب الخالى من المشاعر فتهرب مع حبيب يكبرها فى السن لتبدأ حياة جديدة.

اشتركت السينما الأجنبية عموماً فى التركيز على احتياج الإنسان للحب وأشواقه للحياة الغنية بالمشاعر والأحاسيس، وفى خوفه من مرارة الوحدة، وعلى حقه فى اختيار نوع الحياة التى يحياها مادام سيتحمل تبعة اختياره فى النهاية. وتميزت معظم الأفلام بالأداء الجميل، وبثراء المشاعر، وصدق الأحاسيس الإنسانية، والتحرر من نمطية الموضوعات.

تميز حفل الافتتاح هذا العام بالبساطة المحببة. فقد اكتفت إدارة المهرجان بالفنان **سمير صبرى** فى تقديم ضيوف المهرجان وأعضاء لجان التحكيم. وانتهز **سمير صبرى** الفرصة ليدير معهم حوارات قصيرة تميزت بالذكاء وسرعة البديهة وخفة الروح. وإذا بهذه الحوارات القصيرة تشكل سهرة فنية تلقائية وعفوية تواصل فيها الجمهور مع الضيوف بشكل إنسانى راقٍ دون افتعال أو زيف.

وتوج هذا التواصل بالفيلم الفرنسى «**الملكة البيضاء**» فكانت بحق سهرة ممتعة ووجبة مشبعة على المستويين الفكرى والوجدانى.

•

ولم تساهم السينما العربية إلا بفيلمين أحدهما تونسى «**بزنس**» وقد عرض فى مهرجان القاهرة السينمائى العام الماضى وشاهده الجمهور المصرى. والآخر جزائرى «**أضواء**» وكلاهما من المغرب العربى. أما دول المشرق العربى مثل: سوريا ولبنان والعراق فقد غابت تماماً عن المهرجان.

ولم يحضر المخرجون المصريون من عروض المهرجان إلا بعض العروض المصرية مجاملة لزملائهم. وفضلوا الجلوس فى الهواء الطلق فى حديقة الفندق على إزعاج رءوسهم بالأفلام الأجنبية. أما المخرج المصرى الوحيد الذى اعتبر نفسه تلميذاً جاء ليشاهد ويتعلم، وينظر للمهرجان على أنه فرصة للاكتشاف والمعرفة فكان هو الأستاذ والمعلم والمخرج الكبير **صلاح أبوسيف**. فقد حضر جميع العروض العربية والأجنبية بلا استثناء وجميع الندوات والمناقشات. وهذه المثابرة من جانب الأستاذ **صلاح أبوسيف** كل عام، على مشاهدة كل العروض، لم تنجح للأسف فى أثناء المخرجين الآخرين عن النظر إلى المهرجان على أنه فرصة للهو وللدردشة.



تنويه

وقعت بعض الأخطاء الطباعية غير المقصودة فى مقال الأستاذ محمود أمين العالم المنشور فى العدد الماضى ، فجاء فى ص١٩؛ فجاء فى سياق الحديث عن ابن خلدون:«..وهى علاقة لاتجرى بمقتضى قوانين الضرورة» وصحتها «.. وهى علاقة تجرى..» ، وجاء كذلك فى الصفحة نفسها : «.. وقد لاتخلو ..» وصحتها : «وقد تخلو..» ؛ كما جاءت تتمة قصيدة أمل جمال بعد قصيدة سامح الموجى ، وأسرة المجلة تعتذر عن الأخطاء ، وتعد القراء بمحاولة تلافيها .

متابعات

عمارة

برنار ريشار

معرض لمنشآت المهندس المعمارى «المستشرق»

الكسندر مارسيل

فى هذا الشهر (أكتوبر) ينظم **المركز الثقافى الفرنسى** بمقره فى مصر الجديدة معرض للمنشآت المعمارية التى صممها ونفذها المهندس المعمارى الفرنسى (المستشرق) **ألكسندر مارسيل** فى مصر الجديدة وفى أماكن أخرى .

ولد **ألكسندر مارسيل** عام ١٨٦٠ فى باريس ، وتخرج عام ١٨٨٣ من قسم العمارة . وفى عام ١٨٩٦ شيد « **قاعة الاحتفالات**» الخاصة لأحد مديرى « **بون مارشييه**» على الطراز اليابانى وقد ألحقت فيما بعد بمبنى سفارة الصين . ثم مبنى «لاباجود» الذى عرفه عشاق السينما الباريسيين كدار للعرض السينمائى منذ ١٩٣١ . كما شيد فى باريس أيضا عام ١٩٠٠ وبمناسبة المعرض الدولى الجناح الملكى الأسبانى وجناح كمبوتشيا فى القسم الخاص بالمحميات والمستعمرات الفرنسية أسفل قصر «التروكادبرو» ومن أميز ما شيده أيضا ما عرف بـ «**بانوراما حول العالم** » وهو عبارة عن مجموعة من الأبنية المؤقتة المميزة جدا ، والتى تسمح للزوار بالتجول السريع بين طرز معمارية غربية ومتنوعة ومنها معبد يابانى على طراز الشرق الأقصى ، وجناح صينى ومعبد من الطراز الهندوسى .

نال **ألكسندر مارسيل** جائزة كبرى فى المعرض الدولى،وأيضا وسام الـ «**ليجيون دونور**» على هذه الإنجازات الشرقية والتى لفتت نظر زائر من المشاهير وهو الملك ليوبولد الثانى ملك بلجيكا الذى كلفه ببناء جناح صينى ومعبد يابانى على طراز الشرق الأقصى فى حديقة قصره فى ضاحية «ليكن» قرب بروكسل دون تغييرات تذكر سوى فى الخامات المستعملة ، بحيث تكون المنشآت الجديدة معمّرة وليست كمثيلاتها فى المعرض الدولى سالف الذكر (١٩٠٢ـ١٩٠٧).

وفى «ليكن» أيضا جذب أسلوب **ألكسندر مارسيل** نظر شخصية أخرى ذائعة الصيت ، هو البارون أمبان (١٨٥٢ ـ ١٩٢٩) الذى كلفه بتنفيذ العديد من الأعمال فى مصر فى ضاحية «هليوبوليس» الجديدة منذ ١٩٠٥ . ومن هذه الأعمال فندق «هليوبوليس بالاس » الفخم ، المكون من أكثر من ٣٠٠ حجرة ، على الطراز العربى ـ الإسلامى . وقد تحول هذا الفندق وأصبح حاليا مقرا لرئاسة الجمهورية . وأيضا كنيسة «**بازيليك اللاتين**» وهى على الطراز البيزنطى الجديد والدار الهندوكية المعروفة حاليا باسم «**قصر البارون**» والمأخوذة عن «**بانوراما حول العالم**» المشيد عام ١٩٠٠ . **ونادى محمد على** فى وسط القاهرة وهو حاليا مقر نادى الدبلوماسيين وهو على الطراز الكلاسيكى الحديث . وفى مصر الجديدة نجد أيضا العديد من الديار على الطراز العربى ـ الإسلامى (دار بوغوس باشا) أو الايطالى .

وفى ذات الوقت شيد **ألكسندر مارسيل** ، هذا المعمارى النشط ، قصرا على الطراز الكلاسيكى الحديث فى الهند ، وهو قصر مهراجا «كابورتالا» حاليا ، ويقع فى نطاق الحدود الهندية فى البنجاب . وقد أطلق على هذا القصر اسم «**فرساى البنجاب** » .

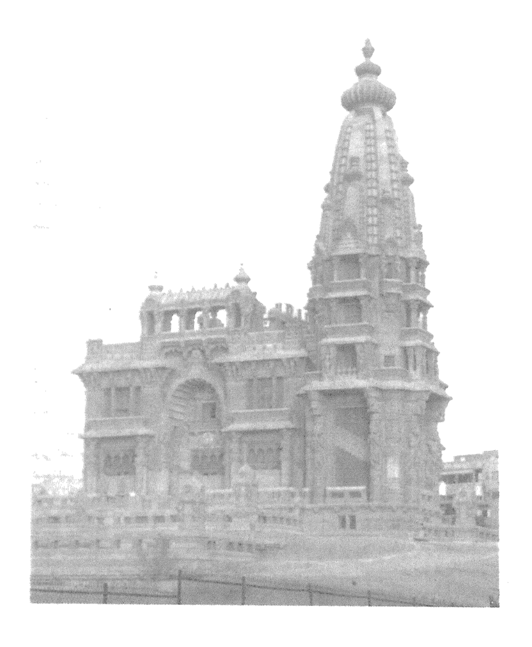
وإذا علمنا ان جناح **كمبوديا** الذى شيد فى المعرض الدولى قد نقل وتم إعادة بنائه جزئيا فى حديقة ـ تحولت فيما بعد إلى حديقة للنباتات النادرة ـ قصر مولفربيه بفرنسا ، جنوب أنجيه (مين ولوار) ندرك أن **ألكسندر مرسيل** قد شيد العديد من العمائر فى فرنسا وبلجيكا والهند (جمهورية الهند حاليا) ومصر ، معظمها على الطراز الشرقى ، والبعض منها على الطراز الكلاسيكى الحديث .

وعلينا أن نعرف ما آلت إليه هذه العمائر ومن الذى يهتم بها فى أيامنا هذه .

يجدر بنا الإشارة ، قبل ذلك ، إلى أنه منذ عام ١٩٩٠ ، بدأ فريق من المعماريين ومن المؤرخين من قسم العمارة بجامعة باريس « لافيليت » بريادة السيدة **كريستيل روبان** والسيد **برنار چانيل**، دراسة مجموع منشآت ومشروعات **ألكسندر مارسيل** ، وإن دل ذلك على شىء فعلى مدى الاهتمام الذى تليه فرنسا لهؤلاء المعماريين «المستشرقين» الذين عاشوا فى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، ويدرس هذا الفريق كيف أستطاع الكسندر مارسيل أكتشاف واستيعاب حضارات غير أوربية ، ولو بصورة جزئية ، وذلك من خلال تعاملاته وأسفارة الطويلة خارج أوربا (العمارة والروابط الثقافية ، الجزء الثالث ، ألكسندر مارسيل ١٨٦٠ ـ ١٩٢٨ ، باريس ديسمبر ١٩٩١) .

وقد تنوعت مصائر منشآت **ألكسندر مارسيل** ففى بلجيكا يخضع كل من البرج اليابانى والجناح الصينى للدراسة والحفظ ، بفضل أمين متحف متحمس يعمل على خلق وإثراء ملفات فنية تساعد فى ترميم هذه المنشآت الغريبة بالطبع على طرز شمال أوربا .

لقد أغلق البرج الصينى منذ عام ١٩٤٧ ورمم بوساطة «إدارة المنشآت» وهى هيئة عامة، وأعيد فتحه عام ١٩٨٩. وما زال الجناح اليابانى تحت الترميم، وتقوم به نفس الهيئة المذكورة ، وسوف يفتتح رسميا عام ١٩٩٣ .



وفى فرنسا تعرضت حديقة النباتات النادرة المحيطة بقصر موليفرييه والتى كانت تضم منشآت وعطوراً متنوعة من أصول شتى (اليابان - كمبوتشيا - الهند) للتلف منذ عام ١٩٤٢، بعد بيعها إلى رهبنة الراعى الصالح بانچيه ، حيث قامت الرهبنة ببناء مدرسة داخلية للبنات على أرضها، وباعت بعض الأشجار النادرة ، وأهملت الحديقة .

غير أن هذا الإهمال كان عابرا فقد قامت وزارة الثقافة بالاشتراك مع وزارة الأشغال بمساعدة هيئة ما على استعادة الحديقة عام ١٩٨٧ ودراستها على يد فريق فرنسى - يابانى من المعماريين والمنسقين للحدائق . والحديقة فى حالة تجديد حاليا ويتردد على المعبد الهندوسى الموجود بها - والمنقول أصلا من المعرض الدولى المقام عام ١٩٠٠ بباريس - الكمبوتشيون المقيمون فى مدينة شوليه المجاورة .

وفى باريس كان ملاك «لا باجود» يهددون بتعديلها وتشويهها . وقد قامت وزارة الثقافة الفرنسية بإنقاذ هذا المبنى حين اتخذت اجراء استثنائياً حياله يسمح لها بإنقاذ المبنى دون موافقة أصحابه . وإجراء الترميمات اللازمة له بتمويل كبير منها .

وفى الهند تحول قصر **مهراجا كابورتالا** إلى مدرسة حربية لإعداد الضباط واختفت معظم أجزاء الحديقة الفرنسية فيما عدا بعض النافورات المزينة بحوريات على طراز فرساى . وفيما عدا ذلك تقوم وزارة الدفاع بالصيانة الملائمة للقصر . أما ورثة المهراجا چاكاتيت سنغ فلقد تحولوا إلى صناعة المشروبات التى تحمل اسم عائلتهم .

حافظت مصر على نادى محمد على - النادى الدبلوماسى - وعلى فندق «هيليوبوليس بالاس» - قصر الرئاسة - باستخدامها هذه المنشآت فى الأغراض السابقة الذكر .

وهكذا نجد أن معظم أعمال **الكسندر مارسيل** مصونة كانت أو مجددة ، قد خضعت لفترات عصيبة تعرضت فى الكثير منها للإزالة .

ويبقى قصر البارون امبان بمصر الجديدة وهو على الطراز الهندوسى، وهو العمل المهمل الوحيد **لألكسندر مارسيل** ، على الرغم من تمتعه بنفس القيم التاريخية والمعمارية التى يتمتع بها البرج اليابانى بـ «ليكن» أو «الباجود» بباريس . ويجدر بنا الإشارة أنه على المستوى التقنى يعتبر هذا القصر شاهدا هاما على طريقة بناء مجددة تعرف بـ «أسلوب **هينيبيك**» على اسم المهندس **فرنسوا هينيبيك** الذى جدد ونوع فى استخدامات الأسمنت المسلح فى بداية القرن العشرين . ولقد تم صب أسمنت معظم عناصر هذا القصر فى فرنسا فى شركة مقاولات **هينيبيك** ، وهى من تصميم **الكسندر مارسيل** ، ثم نقلت هذه الأجزاء إلى الموقع كلعبة تجميع . وكان يحلو لفرنسوا هينيبيك أن يقول : «يمكن تنفيذ وتشكيل أى شىء بالأسمنت المسلح» . وفى الواقع نجد أن الأسمنت المسلح قد ابرز الحليات والأشكال «الباروك» التى يتمتع بها الفن الهندوسى ، ويعتبر قصر البارون أمبان خير دليل لكل من المعمارى مارسيل والمهندس هينيبيك على صحة توقعاتهما فى المجال التقنى والجمالى . وحاليا يدرس المعمارى **جرنيل الديلهومو** أسلوب

هينيبيك فى المعهد الفرنسى للعمارة.

ومن المؤسف حقا ألا يستعمل هذا النموذج من العمارة الغربية المنفذ بالأسمنت المسلح بحيث يمتد مع العمر إلى ما بعد عام ٢٠٠٠ على غرار أعمال **الكسندر مارسيل** الأخرى التى تم الحفاظ عليها وترميمها، فيما بين عامى ١٩٨٠ و١٩٩٠ .

لقد أقترح البعض تحويل هذا القصر إلى متحف لضاحية مصر الجديدة التى ستحتفل قريبا بالذكرى المئوية لإنشائها (مجلة مصر اليوم العدد ١٩ ربيع ١٩٩٢) . ويمكن حين ذاك عرض محفوظات المعماريين ومهندسى الديكور الذين ساهموا فى إرسائها (**جورج لويس كلود**) .

وتسمح مساحة الحديقة المحيطة بالقصر بإقامة منشآت أخرى مثل مركز لدراسة تعمير المدن ، فى اتجاه مستقبل القاهرة السكنية، وله نفس قيمة المتحف الذى يحفظ تراث الماضى .

ومن المؤكد أنه، وفى جميع الأحوال، يوجد فى كل من مصر وفرنسا وبلجيكا عدد من الباحثين المهتمين بأعمال **الكسندر مارسيل** وأسلوب **فرنسوا هينيبيك** **وجورج لويس كلود** ، مهندس الديكور المفضل لدى **ألكسندر مارسيل** وهذا التواجد يضمن نجاح عملية ترميم هذا القصر على أسس عملية فور تقرير ذلك .

ومن المعروف أن هيئة الآثار المصرية تدرك فى وقتنا الحاضر قيمة هذا الصرح الأثرى الهام القائم فى مصر الجديدة ، فلقد زودته بكشافات لإنارته ليلا بمناسبة انعقاد اجتماع **منظمة الوحدة الأفريقية** فى القاهرة فى يونيو ١٩٩٣ . كما ان سفارة بلجيكا تود تنسيق جهود مؤسسات عامة وخاصة أوروبية وغربية، للتعاون فيما بينها أو ترميم القصر، و بالأخرى ترغب فى إنشاء هيئة تشرف على ترميمه .



حسين حمودة

العالم الموروث ... فى تراتب جديد
قراءة فى رواية محمد البساطى
(بيـــوت وراء الأشــــجـــار)

بإرهاف أكبر ، وبقدرة أعلى على اقتناص واختزال ما هو جوهرى من تجربة إنسانية بعينها ، يواصل محمد البساطى فى روايته الجديدة (بيوت وراء الأشجار) (*) - ١٩٩٣ ، ما كان قد بدأه ونمّاه عبر رحلته الطويلة ؛ من مجموعته الأولى (الكبار والصغار) - ١٩٦٧ ، مروراً بمجموعاته الأخرى : (حديث من الطابق الثالث) - ١٩٧٩ ، (أحلام رجال قصار العمر) - ١٩٨٠ ، (هذا ما كان) - ١٩٨٨ ، (منحنى النهر) - ١٩٩٢ ، وأيضاً مروراً برواياته القصيرة : (التاجر والنقاش) - ١٩٧٦ ، (المقهى الزجاجى) و(الأيام الصعبة) ١٩٧٩ .

(١)

كان البساطى قد سعى ، فى هذه المجموعات والروايات ، إلى استعادة عالم أولّى ، منفىٍّ ، محيط ومحدق بعالم « الصغار » المهمَّشين (أليسوا طرفاً من طرفى عنوان مجموعته الأولى ؟!) ، وإلى التعبير عن هذا العالم بنبرة من التعاطف الشفيف لا يصعب تعرّفها على أية قراءة . وكان قد توصل ، من خلال هذا السعى ، إلى تجسيد لحظات مكثفة ، دالة - بوضوح - على حياة ، أو حيوات ، هؤلاء « الصغار » التى كانت وتكون ، وربما أيضاً ستكون ، مهما توزعت عوالمهم وتباينت .

نهضت هذه المجموعات والروايات ، على تنوعها ، وعلى امتدادها الزمنى طيلة أكثر من ربع

(*) محمد البساطى : (بيوت وراء الأشجار) - روايات الهلال، العدد ٥٣٢ ، القاهرة ، أبريل ١٩٩٣ .

القـرن ، علـى مـا يمكن أن يكون مـلامح مـشـتركة : احـتـفـاء برصـد مظاهر عدة للقهر المستتر أو المعلن ، وحـرص على ابتـعـاث مـا يردّ إلى طفولة منتهية أو منقضية ، وإن كانت حـية لاتزال ، واهتـمـام بتـجـسـيد مظاهر مـخـتلفـة للاغـتـراب المرتبط بثنائيـة تحكم التـراتب أو التـفـاوت الأساسى فى هذا العالم ، فضلاً عن نهوض هذه الأعمال على إحساس خـاص بالزمن ، يكاد « **يــؤبّد** » العـالم القـصـصـى والروائى فى صـيـغـة مـتـفـردة ، تسـتدعى طرائق خـاصـة فى اسـتـخـدام إشـارات الزمـن ، فيمـا يشبـه محـاولة تشـييد « **أسـلوبيــة زمنـيــة** » تحـتـفـى بالراسخ ، الثابت المتكرر ، ولا تهتم بالتـوقـف عند المتغـيّر الذى يعبـر ، لمرّةٍ ، وينقضى .

(٢)

الإحـســاس بالركـود وعـدم التــغـيــر ، وتجـمـّد الزمن ـ داخل التجربة الإنسانية ـ عند نقطة ثابتة ؛ حيث هيمنة صيغة الماضى المستمر التى تروغ من الحـاضـر القـائم وتـؤسـس « **ديمومــة** » مـتـصلة ، وإطلالات التـواريخ القـديمة التى تنبـثق فـجـأة من أشـيـاء بعـينهـا ، مستدعية ـ من الأحياء والتجارب ـ من كـان يحركهـا أو كانت تحـركه ، والتـشابه (تشـابه الأشـيـاء وتشـابه الناس) الذى يكرّس المشـــتـــرك الجمعى ، برغم مـا ينطوى عليه هذا المشـتـرك من فـرادات عـدة .. كلهـا كـانت عناصـر أسـاسـيـة فى عـالم البسـاطى القديم ، ويضـاف إليهـا ـ فى روايته الأخـيـرة هذه ـ الاعـتـمـاد الموسّع ، الموظّف ، لتقنية « **السـرد المتـواتر** » ، الذى يحكى فى مـرةٍ واحدة مَا حدث ويحدث (ولا شىء يمنع القـول : وسـيـحـدث) أكـثـر من مرة :

« **كل صبـاح** يأتيه بالشيشة والشـاى فى الدكـان » (ص ٣٠) ، « يجـدهــا **دائـمــاً** فــى حـجــرة الـنــوم .. » (ص ٣١) ، « تحـكـى **دائماً** عن النسـوة فى الحـارة .. » (ص ٣١) ، « **عـادة** يعود للبيت فـــى الظهـــيرة » (ص ٥١) ، « تستغرقها **عـادات** تحافظ عليها بشـدة » و« تحكّ قدمـيـهـا بالحـجـر **كل ثلاثـة أيام** » و« تكتشف **كل مــرة** كــم حياتـهــا تعســـة » (ص ٦٤) ، « يلبسان **عادة** نفس الملابس » (ص ٧٤) ، « **فى كل مرة** تريد أن تخرج تدق خفيفاً على الحاجـز » و « **عـادة** يكون ذلك فى الليل ... » (ص ٧٥) ، « بـعـــدهـا أخذ يأتى **كل لـيـلـة** » (ص ٧٩) ، و « **اعتادت أن تراه** بعد ذلك قابعاً بمـدخل الحـجـرة » (ص ٨٦) .. إلـخ .

هكذا ، فى سـرد الراوى الذى يقصّ عن شخصيات مختلفة ، وعبر فصـول (**بيوت وراء الأشجار**) الاثنى عـشر جـمـيـعـاً ، يلاحـقنا هذا الحضـور لصيغ من مثل : « **عادة** » و « **كــل صبــاح** » و « **دائمــاً** » و « **كل مـرة** » ، وكلها تفصح عن اسـتـمـرار وثبـات عـالـم تحـتـويه وتهيمـن عليـه « **العــادة** » ضـاربة الجذور فى الماضى ، وكلها تنفى عن هذا العـالم صـفـة الانقطاع الذى يغـامـر بالذهاب بعـيـداً عن سطوة القديم .

قـد تتـراجـع ، إلى حـد ، هذه الصـيغ وتحلّ مـحلهـا إشـارات من قبيـل : « **كثيـراً** » و « **أحيـانـا** » و « **غـالبـاً** » : [« **وكثيـراً مـا كـان** (...) يخـرج إليـهن (...) وقت القيلولة » (ص ١٥) ، « تمشط شعرها **أحيـانـــاً** علــى هيئـــة كـــعـكـــة » (ص ٣٢) .. إلخ] ؛

ولكن يظل هناك ، فى هذا السرد ، وخلال فصول الرواية جميعاً ، إلحاح على رصد وقائع حدثت كثيراً قبل الحاضر الروائى ، ولا تزال تحدث كثيراً فيه ، وتكاد تمتد لتحتوى كل مستقبل تالٍ له ؛ وكأنه نزوع لتجسيد دورة مكتملة ، نهائية الاستدارة ، من دورات هذا العالم ؛ لا شىء فيها - برغم خصوصيتها - سوى الانتماء للقانون القديم نفسه الذى حكمها ويحكمها . وكل دورة أخرى عداها إنما هى استمرار لها ، أو استنساخ عنها .

مع هذه الصيغة الأعمّ التى يتجسد بها عالم الرواية بما يقترب ، زمنياً ، من تجسيد « **المؤبد** » « **الكلى** » ، هناك إشارات إلى « **العارض** » « **الجزئى** » . فبجانب « **الديمومة** » المتصلة التى ينهض عليها ، عموماً ، زمن (**بيوت وراء الأشجار**) الأساسى، هناك أيضاً الاستخدامات المجزأة للزمن فيها ، وهى استخدامات تجعل اللحظات العارضة تتعدد ، وتتكسر ، وتتشظى ، فى دفقات جانبية ، بعيدة عن الامتداد الزمنى التعاقبى ، الطولى . فمع الاحتفاء بزمن الفصول الذى يستعيد الفطرة الأولى ، والعلاقة العضوية بالكون ، واستخدام المواقيت الفلكية (الفجر - الغروب - الصباح .. إلخ) ، ومع رصد الفواصل الزمنية غير المنفصلة عن حركة الشمس (« ورأى الشمس قرصاً أحمر ، ثم رآها تتألق وأشعتها تجفف البلل » (ص ٣٥) وغير المنفصلة عن طابع دينى قائم فى هذا العالم (« جاء وقت المغرب مهللا » - (ص ٥٢) «. يغسله صباحاً وعصراً » - (ص ٥٣.. إلخ) .. مع هذا كله قد يظهر طابع آخر ، تجزيئى ، يفتت الزمن ويتعامل مع وحداته الصغيرة المجردة ، المتفق عليها افتراضاً فى عالم آخر . ولكن هذا الطابع ، الوافد ، لا يتحقق كاملاً فى عالم الرواية ، ولا يظهر فى هذا العالم بمنحى « **حضرى** » خالصٍ ، قابلٍ للمضى بعيداً عن تخوم الروح ، ولا قابل لاستيعاب ثمن التخلى عن التقسيمات الزمنية المرتبطة بموروث حميم . هنا يتم المزج بين منحيين فى تحديد مواقيت الزمن المجزّأ : منحى جمعى ، طبيعى ، طقوسى ، غالب على عالم الرواية - ومنحىً آخر ، فردى ، مجرد ، يقف على هامش هذا العالم ، شبيهاً باستثناء ، ويأتى إذ يأتى - مسكوناً دائماً بالمنحى الأول : « - كم الساعة ؟ - بعد صلاة العشاء » (ص ص ٣٩ ، ٤٠) ، و « كم الوقت ؟ - لابد أنه يقترب من الفجر . ساعة جيبه ؟ أين ؟ » (ص ١٠٠) .

ولكن ، على أية حال ، يتجسد هذان المنْحَيَان ، الأساسى والاستثنائى ، فى (**بيوت وراء الأشجار**) ، داخل دائرة أكبر تنطوى على تنوعات - فى رصد الزمن ، ودوره الفاعل فى الرواية - لا حصر لها ؛ حيث تتأسس فى الرواية لغة كاملة من استخدامات لأزمنة حقيقية ، ولأزمنة متخيَّلة ، لأزمنة حاضرة واضحة ، ولأخرى مستعادة مغلّفة بضباب الذكرى . وهذه التنوعات ، فى تناوبها بين المجسد والمجرد ، بين المتغير والثابت ، بين الحاضر والغائب ، تسهم فى إضفاء ملامح خاصة على عالم هذه الرواية : مراوغة اللحظة الواحدة وتأبيّها على الانحصار داخل « **زمن مرجع** » أو « **زمن إطار** » بعينه ، والمراوحة بين اكتشاف « **الجوهرى** » ، القابل للتكرار ، والعارض الذى يقذف

بالعالم كله فيما هو استثناء . وخلال هذه المراوغــة ، وهذه المراوحــة ، يتـأسس للزمن - فى هذه الرواية - تراتب جديد .

(٣)

لا تهـتـم (**بيـــوت وراء الأشجـــار**) ، على مســتـوى حاضرها الروائى ، برصد « **حدث كبير** » . تركز وقائع هذا الحاضر الروائى لا على فعل ارتطام الحجر بسطح المياه ، وإنما على حـركـة الدوائر التى تعـقب هذا الارتطام . وكـأن « **إعادة التراتب** » علـى مـسـتـوى عنصـر الزمن فى هذه الرواية ، تمتد لتـشـمل أحـداثهـا أيضاً .

« **الحدث الكبير** » الذى يبدو - ظاهرياً - كـأن الروايـة تهـتـم برصده ، تلخصه - بسرعة - جملتها الأولى : « **كان يوم السوق عندما توجه مسعد الجزار إلى محل صديقه بركات مطالباً برقبة ابـنـه** » (ص ٥) . هذا الحـدث لايتـحقق أبداً ؛ تنتـهى الرواية دون الوصـول إلى انتـفـاء هذه المطالبـة بالثـأر ، مع اكتـفـاء بالتـركيـز على ماحدث ويحدث لصاحب هذا الثأر .

وكأننا إزاء إيماء ، واضح ، إلى أننا لم نعد بصـدد « وقـائع كـبرى » فى العالم الروائى ، وإن ظلت - مع هذا - الأحداث المستـعادة من زمن قديم ، ولكن حى متجدد ، « أحداثاً كبرى » بما يكفى لكى يتـأسس عليها عـالم الرواية .

فمع الوقـائع المسـتـعـادة من أزمنة قديمة متراكبة ، مستدعاة - بهدوء التأمل - من قبل الشخصيات، ومـحـركـة - بعنف ، إلى حـدٍّ - لحاضرها (اكتشاف مسعد خيانة زوجه مع ابن صديقه بركات - تجربة المهجر القاسية التى عاشتها الزوجة بعد الحرب والخروج من بورسعيد ، قـبل زواجهـا - الذكريات عن عـالم البلدة ، وأعيانها - محاولات مسعد للعثور على غريمه الذى اختفى ... إلخ) ، مع هذه الوقائع جميعاً يقطع الراوى - فى الحـاضـر الروائى - سلســال الأحــداث التي تسـيــر باتجاه تنمية كل واقعة محورية . يشـير ، مثلاً ، إلى شخصـيـتين جانبيتين يأتى ذكرهما لمرة وحيدة بالرواية ، يتـوقف عند الخـصـومـة التى دامت بينهـمـا مـايزيد على العشرين عاماً (ص ١١٤) دون أن يكون لهما ، أو لخصومتهما ، أصرة ترتبط من قريب أو من بعيد بما يبدو « عموداً » يشدّ عالم الرواية ، أو بما يحتفى به الحكى التقليدى الذى ينمـو - عـادة - فى خط يمضى قدماً إلى الأمام . هذا الحرص على التقاط تفاصيل تنتمى إلى ما يمكن توصيفه بـ « **مسارات جانبية** » ، يشكل منحى أساسياً فى عالم هذه الرواية وعوالم أعـمـال البسـاطى عـمـومـاً ؛ حيث تعـاد ، أو تُقلب ، تراتبية العالم المتعارف عليه ليدخل العالم فى تراتب آخر : ما كان ، فى الكتابة السائدة ، جانبياً يصـبـح مركزياً هنا ، وما كان فرعاً هناك يحتل هنا موقع الجذع .

يدعم هذا « التراتب الجديد » فى النظر للأحداث ، من ناحية ، ما نلاحظه من « القطع المتــواصل » والجنوح بعـيــداً عن « البــؤرة الأساسية » التى « يبدو » أن عالم الرواية يلتفّ حولها ؛ حيث يحتوى جـسم الرواية كـثـرة هائلة من الاسترجاعات لأزمنة وتجارب قديمة منتهية ، ولأماكن بعيدة عن « البلدة » التى يرتبط بهـا عـالم الرواية . ويدعم هذا التـراتب الجـديد ، من ناحـية أخـرى ، اعتـمـاد منـحى

« القص التفريعى » (القصّ داخل القصّ ، أو الحكاية داخل الحكاية) الذى تتماسّ به الرواية مع موروث قصصى ، شعبى وفصيح ، محلّى وإنسانى ، هائل . مثلاً ، يخرج الراوى (الفصل الخامس ، ص ٥٣ وما بعدها) ، بعد إشارة إلى الحنطور الذى تستأجره للتنزه نسوة « العائلات الكبيرة » بالبلدة ، ليرصد - فى صفحات كاملة - مسيرة حياة صاحب هذا الحنطور (ونجد مثل هذا المنحى ، أيضاً ، فى قصص عدة مرتبطة بتجربة المهجر - الفصل الخامس . انظر ص ٤٨ وما بعدها) . قد يبدو هذا الاحتفاء بما هو جانبى - فى قراءة - إدخالاً لنتوءات غريبة على جسم الرواية ، ولكن هذا الاحتفاء يتجلى - فى قراءة أخرى - علامة على إحلال بناء فنّى جديد ، يسأل ويتسائل : أين المركز ؟ وأين الأطراف ؟

(٤)

فى هذا التراتب الجديد ، يعيد البساطى صياغة مفاهيم فنية شائعة ، وينظر نظرة أخرى لتقنيات فنية مكرسة ومستتبة فى الموروث الروائى . يوزع - مثلاً - بشكل مغاير مواقع الشخصيات وموقع الراوى الذى يوازى « دواخل » هذه الشخصيات ويطلّ - فى الوقت نفسه - من « وراء الأشجار » على البيوت التى تحيا فيها هذه الشخصيات .

فهذا الراوى يتنقّل مع الشخصيات ، عبر فصول الرواية ، تنقلات واضحة : يدخل معها الحجرات ، ويتجول ويرتحل حيثما تتجول وترتحل مونولوجاتها وأحلامها ، وتداعيات ذكرياتها (وما أكثرها) :

- فى الفصل الأول (ص ٥) يتحرك مع مسعد الذاهب لدكان صديقه بركات مدفوعاً بنداء الثأر .

- وفى الفصلين الثانى والثالث (ص ١٣ وص ١٧) يوازى أمينة ، أخت مسعد ، التى أتت للبيت لتحرس الزوجة (سعدية) ، « الخائنة » ، فى محبسها .

- وفى الفصل الرابع (ص ٢٩) يوازى الراوى « عنتر » صبى المقهى الذى يتحرك - فى الفصول التالية - مع صديقه مسعد ، ويحاول مساعدته فى تحقيق ثأره ، والنيل من « عامر » ابن بركات .

- وفى الفصل الخامس (ص ٤٥) يدخل الراوى « الزريبة » ، داخل البيت ، ليوازى الزوجة التى تنتظر الموت ، مستعيداً معها « زمن الوقائع » القديم .

- وفى الفصل السادس (ص ٨٩) يعود الراوى إلى أمينة .

- وفى الفصل السابع ، القصير (ص ٩٧) يعود إلى مسعد وعنتر وسط زحام السوق [ويميز الكاتب هذا الزحام ، فى أول الرواية وآخرها ، ببنط ثقيل] .

- وفى الفصل الثامن (ص ٩٩) يتحرك الراوى مع ذكريات مسعد ، داخل دكانه ، وقت الفجر .

- وفى الفصل التاسع (ص ١٠٧) يرصد مسعد وعنتر داخل الدكان ، يتناولان عشاءهما ثم يتحركان ، داخل البلدة ، فى محاولة للوصول إلى عامر الهارب .

- وفى الفصل العاشر (ص ١٢٣) يتحرك الراوى معهما فى مغامرة ليلية خارج البلدة بحثاً عن طريدهما .

ـ وفى الفصل الحادى عشر (ص ١٣٣) يعود الراوى إلى حيث بدأ ؛ مكملاً دورته ودورة الرواية كلها : إلى الشارع ، والزحام ، والمشوار الذى يقطعه مسعد من دكانه إلى دكان صديقه .

ـ وفى الفصل الثانى عشر، والأخير (ص ١٣٥) يوازى الراوى « عنتر » (بعد أن غاب « مسعد » ـ بالموت ـ دون أن يحقق ثأره) ، حيث يقف على محطة القطار يودع الزوجة العائدة إلى أهلها ، بعد أن كتبت لها حياة جديدة ، ثم يوازى هذه الزوجة نفسها ، فى الجملة الأخيرة بالرواية ، إذْ تنظر للبلدة التى تودعها ، وترى مسعد يختفى «بين أشجار الكافور العالية التى تحجب بيوت البلدة وراءها» (ص ١٣٦) .

وهذا الراوى هو نفسه ، أيضا ، الذى يتقمص «منظوراً كليا» إذ يوازى «البلدة» بأكملها، وإذ يمثل امتداداً لصياغة جمعية شعبية موروثة، فيها كان الفرد يتمثل ضمير جماعته، وإذ يستعير ـ فى رصده البانورامى ـ منظور «عين الطائر» ليصف شوارع البلدة، ويشير إلى «العِزب» الكائنة من حولها، فيقف ـ بذلك ـ على حدود العالم ، أو يطل عليه من علٍ ؛ يرصد « الشمس فى طريقها لتتوسط السماء، والظلال تنكمش على الجانبين، والسوق مكتظ بخلق الله» (ص١١) .

وهذا الراوى هو نفسه، كذلك، الذى يقطع ـ عبر فصول الرواية كلها ـ رحلة حلم مسعد بأن يرفع العار الذى غطى الأفق الذى يراه.

وهذا الراوى، أخيرا، هو نفسه الذى ينحو منحى تعليقيا، متخليا ـ فى استثناء نادر ـ عن نبرة التعاطف مع العالم الذى يرصده، أو ـ على الأقل ـ عن الانغماس فيه والانتماء إليه، إذ يرصد الناس يخرجون من منعطف الشارع الضيق وكأنهم « يخرجون من فوهة الزجاجة » (ص ١٣٣).

تنقلات الراوى هذه، وتعدد مراكز الحكى التى يوازى فيها الشخصيات، أو يطل منها على مواقع البلدة فى «النطاق المكانى» الذى يتحرك فيه بحرّية، تمثل ـ هذه التنقلات ـ جزءاً من «التراتب الجديد» الذى يشيد به البساطى عالمه؛ فهذه التنقلات، من «دواخل» الشخصيات إلى «خارجها»، من الشارع إلى البيت إلى الزريبة إلى الدكان، من الحاضر القائم إلى الماضى المستعاد .. كلها تخلق شكلا من أشكال «التعدد اللاهث، المتلاحق» لمراكز الحكى، عبر الأزمنة المفتوحة على أزمنة أخرى، وعبر أماكن البلدة التى تستدعى ـ على هامشها ـ أماكن أخرى.

(٥)

تحضر «البلدة» ، مكاناً وبشراً، داخل **(بيوت وراء الأشجار)**، بنوع من تأكيد «التراتب الجديد» الذى يصوغ العلاقات والعناصر الفنية فى هذه الرواية . فمع الشخصيات التى تحتل البؤر الأساسية فى سرد الراوى، بمواقعه المختلفة، ومع الأزمنة المتراكبة التى تحياها هذه الشخصيات، هناك أيضا حضور واضح للبلدة، لا من حيث هى «خلفية» للأحداث الرئيسية بالرواية، وإنما باعتبارها واحداً من «مراكزالحكى» فيها، قادراً على أن

يحتل، فى أكثر من موضع،دور «المقدمة» .

البلدة، بأماكنها المحددة التى ترسم إطاراً يتحرك داخله الحيز الروائى، قد تستدعى أماكن أخرى، خارجها. تتركز هذه الأماكن الأخرى - خصوصا- حول تجربة «التهجير» من «بورسعيد» بعد الحرب (١٩٦٧ ؟ - طبعا !) حيث فقدان المأوى، وحيث المرور السريع على قرى وعزب ونجوع عدة (انظر صفحات ٦١ ، ٦٣، ٧٢، ٧٥، ٧٦) . ولكن، فيما عدا هذه الاستدعاءات الاستثنائية، تظل البلدة مكاناً وحيدا ينفى الأماكن من حوله. يشير الراوى إلى بعض القرى والعزب حول البلدة، ولكنه يشير - فى الوقت نفسه - إلى تشابهها الذى ينفى عنها كل خصوصية، إذ يؤكد أن «المدارس تتشابه فى كل القرى» (ص٦١)، وأن «العزب فى الليل تبدو متشابهة» (ص١٢٦). وكأن هذه القرى والعزب ليست إلا تكراراً لصورة وحيدة، مطابقة، مثيرة للسأم، تختزل كل العوالم - إن كان ثمة عوالم - خارج البلدة .

حضور عالم البلدة، مكانيا، بما يجعلها - داخل الرواية - تستوعب داخلها كل الأماكن الأخرى، يؤكد هيمنة مكانية تصوغ البشر كما يصوغونها بدورهم، ويؤكد أيضا نوعا من تبادل المراكز - مع العناصر الفنية الأخرى - لا يتوقف وولا ينتهى .

(٦)

داخل عالم البلدة الذى يغدو «سُرَّة العالم» - بالتعبير الجغرافى القديم - حيث تظل حدود البلدة قائمة حتى الجملة الأخيرة بالرواية (انظر ص ١٣٦)، تلاحقنا الوقائع الصغيرة والكبيرة (وأين هى - حقا - معايير الصغر والكبر فى تراتب يسعى دوما لإعادة التقييم) المرتبطة بشخصيات حاضرة فى السرد، أو «حاضرة / غائبة» بالحكى عنها، من خلال شخصيات أخرى.

وهذه الشخصيات وتلك، جميعا، بما يجمعها ويفرق بينها من علاقات، بما يقربها أو يباعد بينها، بالمحورى والثانوى منها - تجعل الرواية تبدو كأنها تقيم جدلاً خاصاً بين « الفرد » و« الجماعة » : فعلى مستوى ، يبدو سكان البلدة ، فى لحظة، كأنهم يتحركون جميعا باعتبارهم شخصية واحدة، تتكلم ، وتفعل، وتتحرك ، بلسان وبفعل وبحركة البلدة كلها، أو يبدو هؤلاء جميعا «كتلة» واحدة يصعب التمييز بين آحادها : «نصف البلد تعرف ..» (ص ٣٦)، و «كانوا (فى الشارع المزدحم) يختلسون النظر إليه، وفى مرات أخرى يتبادلون النظرات فيما بينهم وكأنها رسائل» (ص ٥)، و «هم طوال الوقت يسيرون حوله (...) لا يلتفتون إليه..» (ص ١٣٣) .. إلخ .

ولكن، فى لحظات أخرى، تنحلّ هذه الرابطة، فتعود هذه الكتلة شخصيات منفصلة ، لكل واحدة منها عالمها المستقل. يفصح عن هذا الانفصال ما تأخذه «دواخل» الشخصيات من حيز كبير داخل صفحات الرواية، حيث يتقاطع - فى هذا الحيز - صوت الشخصية السرى الحميم مع صوت الراوى المعلن ، بما يشبه صياغة مركّب من : «مونولوج - ديالوج» جديد.

هذا الجدل بين الفرد والجماعة أسٌ من الأسس التى ينهض عليها عالم **(بيوت وراء الأشجار)** . أعراف الجماعة، ومواريثها،

ومواضعاتها، قائمة وراء كل سلوك فردى . ولكن هذا السلوك الفردى يتمثل هذه الأعراف والمواريث والمواضعات تمثلا خاصاً : «مسعد» الذى يسعى لأداء واجب الثأر، المتعارف عليه والمسلَّم به، يتواءم مع سلوك جمعى تسلم به الجماعة ولا تضعه موضع التساؤل، ولكنه - فى محاولته تحقيق هذا الواجب - يسلك سبله الخاصة ؛ و الأمر نفسه نلاحظه على مستوى شخصيات أخرى، تحيا - فى العالم الروائى - داخل حدود «البلدة»، وتمارس أفعالا متنوعة، وتمثل شبكة علاقات متنوعة أيضا .

من بين ثنائيات الشخصيات المسمَّاة فى الرواية، والتى تتنازع مراكز الحكى الأساسية فيها («مسعد / الزوجة (سعدية)» - «مسعد / بركات الجزار» - «مسعد / الأخت (أمينة)» - «مسعد / عنتر صبى المقهى») ، تمثل شخصية مسعد، كما هو واضح، قاسما مشتركا ومحوراً ثابتا بين هذه الثنائيات، كما تمثل الثنائية الأولى (التى يقع فيها طرفا، وتقع زوجه سعدية طرفا آخر) بؤرة تستقطب حولها العديد من الوقائع والأماكن والأزمنة والتفاصيل .

قبل الحاضر الروائى، الذى ينتمى للنقطة التى أعقبت التقاء مسعد وسعدية، يشير الراوى - فى غير سياق - إلى تباين عالميهما . هى، بعد أن هاجرت من بورسعيد بعد الحرب(وأثر الحرب واضح، واحد، أيا كان تاريخها)، وعاشت معه فى بيته، ظلت «تشعر بحنين طاغ إلى مدينتها» (ص ٥١). إنها لم تنتم، أبداً، لمكانه وعالمه انتماء كاملا . وهى، بعد حياتها معه فى «البلدة»، «لم تألف المكان أبداً، ولا اعتادت الحارة وأهلها» (ص ٦١) ، وعاشت تستغرقها ذكريات زمنها الآخر، الحىّ، البعيد : تجاربها الأولى فى بورسعيد ، زواجها الأول من حلاق تكتشف فيما بعد أنه قوّاد ، فقدانها عذريتها بيدٍ متلصصة ، متسللة جائعة ، من تحت حاجز خشبى أثناء تجربة التهجير ... إلخ . تطاردها ، من هذا الزمن البعيد ، ألعابها القديمة ، وعروستان كانت « تأخذهما فى حضنها وقت النوم » .. إلخ .

لا يستعيد مسعد زمنه الأول بالحنين نفسه . فقط تُستدعى حياته القديمة (زواجه الأول ، لهوه مع أصدقائه ، ذكرياته فى البلدة .. إلخ) من خلال أخته أكثر مما تستدعى من خلاله . إنه ، فى الحاضر الروائى ، بعد اكتشافه خيانة زوجه وانفصاله عنها وإزماعه قتلها (بعد أن يقتل ابن صديقه) ، بات على النقطة التى تكشف كم هو ناء عنها وكم هى نائية عنه الآن ، بل وكم كانا نائيين أحدهما عن الآخر من قبل . يشير الراوى ، فى جملة دالة ، تنتمى لزمنهما القديم - أى قبل التباعد القائم بينهما فى الحاضر الروائى - إلى أنها كانت « تسمع الراديو الذى لا يحب سماعه » (ص ٤٨) .

يصاغ هذا كله صياغة تجعل كلا من مسعد وسعدية [واسم كل منهما ، بالمناسبة ، يمثل - دلاليا - مفارقة مع التجارب التى عاشها كل منهما ، ويتعارض مع « المنحى التراجيدى » الذى يضفيه الكاتب على شخصيتيهما ، فُيفسد - بذلك - لعبة نقدية كانت أثيرة، لدى نقاد كثيرين، فى حين من

الـدهـر!] مركزاً فى مواجهة مركز آخر، منفصلا عنه ومرتبطا به فى آن . إنهما يتبادلان موقعيهما فى ســـرد الراوى الذى يراكم على حاضرهما وماضيهما معا، ويلح على رصد ما يجمعهما وما يفرق بينهما ، بحيث لا نستطيع أن نلمح تراتباً واضحا فى المساحات التى يشغلها كل منهما على مستوى الحيز السردى فى الرواية .

(٧)

لغة **البساطى** التى كانت قائمة فى عالمه القديم (السرد الهادىء، المتدفق، القائم على افتراض ثغرات عديدة يقوم القارىء بملئها) هى نفسها القائمة فى هذه الرواية. يضاف إليها، هنا، «تنوع» واضح لا يكشف - فحسب - عن ثراء العالم فى هذه الرواية، وعن تعدد الأصوات المستقلة فى هذا العالم، وإنما يشى - كذلك - بأن هذا العالم، على ما يجمعه من تشابه، ينطوى على درجات واضحة من استقلال بعض أجزائه.

من مستوى اللغة التى تنهل من الحكى الشعبى والتراكيب اليومية («وأصبح اسم زغلول فى **غمضة عين** يتدوال بين نساء العائلات فى البلدة» - ص٥٧، و «يجعلهما **يموتان من الضحك**» - ص ٨٣)، إلى مستوى اللغة التى تستعير وقار اللغة القانونية وتحديدها وصرامتها («المادة ٢٣٠ من قانون العقوبات. سبق الإصرار. إعدام ..» - ص ٣٦)، إلى مستوى اللغة التى تحلّق مقتربة من علاقات شعرية (« يحسّ ببقايا ضجة المقهى أشبه بسحابة تبتعد » - ص ٣٩) .. هذه المستويات، وغيرها، تتضافر جميعا، وتتفاعل، وتتصارع، وتدخل فى عمليات إزاحة مستمرة، لا تنتهى، لتعبر عن عالم تختفى منه المكانات الثابتة المحددة سلفا لما هو «مركزى» وما هو «طرفى»، لماهو معتاد وماهو استثناء؛ وأيضا لتسهم فى خلق ما يرتبط به عالم الرواية (زمنها، وسردها المتواتر، ووقائعها، ومواقع راويها، والمكان الذى يصوغ العلائق بين شخصياتها ..) من نظرة جديدة، ترفض كل راسخ مستتب فى التقعيدات الروائية السابقة ، وتسعى لأن تنأى عن الاستسلام لكل تراتب جاهز قديم .. وتنجح - بالفعل - فى رفضها وسعيها جميعا .

عبد الرحمن أبو عوف

قناديل البحر .. وأزمة جيل

تقدم الرواية القصيرة (**قناديل البحر**) للروائى - **إبراهيم عبدالمجيد** - نموذجاً دالاً على تفجر اللحظة المأزومة التى عاشها الكاتب ، وهى فى الوقت نفسه تعبر بصدق عن انكسار أحلام جيل صدمته هزيمة ٦٧ بعد انهيار المشروع الناصرى وحلم التحرر والقومية العربية ، ثم تدنى الثورة المضادة وتشوهاتها التى أدت إلى المهادنة والتبعية والصلح مع إسرائيل وأخيراً قمة المأساة التى تجسدت فى اشتراك مصر مع الولايات المتحدة الأمريكية والتحالف مع الغرب لتحطيم مقدرات الشعب العراقى بسبب تمرده على مافيا النظام العالمى الجديد وعلى سفه نظم مدن الخليج وعقم مدن الملح .

وتؤكد قراءة هذه الرواية القصيرة فى رؤيتها ونهجها البنائى الجمالى صحة ما لاحظناه وتابعناه فى كتابنا (**تحولات الرواية العربية**) عام ١٩٨٩ بجانب دراسات أخرى تابعنا فيها عطاء جيل الستينيات والأجيال اللاحقة ، الذى يجسد نوعاً من الإبداع الروائى يختلف مع الرومانسية الواقعية المستوفية الشروط . إنها رواية جديدة فى بنائها الأسلوبى ولغتها المركزة المقتصدة الشاعرية ... هى رؤية وشهادة ونبوءة جيل جديد يختلف فى موقفه المعارض مع كثير من كتاب الأجيال السابقة الذين حاولوا تصوير أزمة البرجوازية المصرية ونقد خداعها بروح معارضة ، إلا أن أبناء هذا الجيل الأخير لم يصوروا إلا وضاعة بيئتهم الاجتماعية الخاصة ، وهكذا دفعتهم الحقيقة التى صوروها إلى تفاهات المذهب الطبيعى وجزئياته المحدودة الضيقة . إنها رواية تطمح لأن تصبح أداة تأريخ وتحليل وتفسير وفهم للحياة السرية الخاصة والعامة لجدل الصعود والسقوط لأزمات ثورة ١٩٥٢ .

تأتى رواية (**قناديل البحر**) لتثبت نضج نهجه الروائى التجريبى

المميز فى رحلة عطاء تميزت بسمات جمالية وتشكيلية لها صوتها الخاص وسط أبناء جيله . لقد صورت هذه الرواية بوعى ونفاذ بعيد المدى ، خصوصية بيئة شمال الإسكندرية المجهولة وسطوة البحر وغموضه ، وعالم عمال السكك الحديدية والصيادين البسطاء المغمورين الهامشيين ، وتتبدى الإسكندرية العريقة بتراكماتها الحضارية وببحرها الذى شكل شخصيتها ومزاجها ، تتبدى فى رواياته منهكة .. تعانى رياح العفن السياسى والأخلاقى الذى هب منذ السبعينيات فلوث مناخ حياتنا بحيتان الانفتاح والتسيب ودولة العلم والإيمان .

لقد قدم **إبراهيم** شهادته ببصيرة واعية فى أعمال عدة منها : « **فى الصيف السابع والستين** » ١٩٧٩ و « **المسافات** » ١٩٨٢ و « **ليلة العشق والدم** » ١٩٨٢ و « **الصياد واليمام** » ١٩٨٥ و « **بيت الياسمين** » ١٩٨٧ و « **البلدة الأخرى** » ١٩٩١. وفيما عدا رواية **الصيف السابع والستين** ، شكلت رواياته الطليعية بداية من (**المسافات**) إسهاماً تجريبياً خلاقاً فى تأسيس شروط معمار الرواية الجديدة لجيلنا .. إن الرواية لديه تبحر فى أفق رحب لتواجه هموم الحاضر ومشكلاته وتناقضاته وتخلق واقعاً ينمو أفقياً ورأسياً ليوازى الواقع المعاش ويتجاوزه ، إنها تعتمد زمن التواقت فى الحاضر لتقدم حضور الواقع والحياة وتستخدم أدوات تعبيرية كالمونولوج وتيار الوعى واسترجاع الذاكرة ، وتستفيد من منجزات السينما والنحت والتصوير والموسيقى والشعر والدراما ليصبح للسرد وجود تشكيلى .

وفى (**قناديل البحر**) يُشيِّد الكاتب بناءً فنياً لايخلو من تصنع فى حرفية المعمار الروائى على حساب التلقائية . يجسد هذا المعمار الضجر والشعور بالتآكل وفقدان المعنى والضياع والإحساس بالغربة واللاجدوى ؛ كل ذلك عبر التصميم الدقيق المتقن لشخصية الرواية الرئيسية (ناجى) وعبر اختياراتها ومشاعرها وتأملاتها وبصيرتها للواقع والوجود وأحداث الوقائع السياسية التى صاغت مناخ المرحلة التاريخية القلقة لجيل السبعينيات .

وتدور آليات النص الروائى ، فى آنية محددة ، ومكان محدد . غير أن عملية استرجاع الذاكرة وتعمق أغوار عقل (ناجى) تتحرك بنا فى أماكن وأزمنة أخرى لتنقلنا إلى أفق أرحب تتجسد فيه عذابات أحلام البطل وانكساراتها ، فتكسب النص غنى فى التجربة وتنوعاً وثراءً فى المعنى من خلال تعدد الرؤى والاحتمالات والدلالات .

وكلما استغرقنا فى عالم الرواية المكثف ورصدنا حياة (ناجى) وتأملاته وذكرياته شعرنا بامتزاج غير مباشر وباتساق ، بين أزمة (ناجى) والكاتب الذى يقدم ويسرد الرواية .

فناجى كاتب قصة ، وكل وقائع حياته وتجاربه المعاشة وأسفاره واختياراته ومزاجه وسمات شخصيته قريبة لحد بعيد من مزاج وشخصية الكاتب نفسه ؛ يعرفها جيداً من عايشه عن قرب فى بعض هذه الاختيارات وتلك سمة مميزة عند (**إبراهيم عبدالمجيد**) تكررت فى بعض رواياته السابقة وأبرزها (**البلدة الأخرى**) و(**بيت الياسمين**) .

يسافر (ناجى) وأسرته ، عقب حرب الخليج التى صدمت مشاعره وأحلامه إلى سيناء الشمالية ليمضى أسبوعاً صيفيا على ساحل العريش الساحر .. ويتأمل (ناجى) فى استغراق ماحدث من تغيرات على خريطة المنطقة بعد حرب ٦٧ حيث ألغى خط السكة الحديد الذى كان يمر ببالوظة ، ورمانة ، والمساعيد ، والعريش ، والخروبة ، والشيخ زويد، ورفح ؛ قبل أن يدخل إلى غزة ، وخان يونس . لم يبق على السهول الآن من طرق إلا الطريق البرى الجديد ؛ لأن الطريق القديم أكلته الحروب والسيول !

على هذه السهول مشى الأنبياء الذين دخلوا مصر ، ومن خلالها خرجت الجيوش من مصر إلى الشام ودخلت إليها أيضا غازية . إنه طريق (**حورس**) القديم ، عليه طارد **أحمس** الهكسوس إلى أن حاصرهم فى **تل الفرعة** جنوب فلسطين ثلاث سنوات كاملة حتى استسلموا ، ولم تكن رفح (ر ا - بح) الفرعونية نقطة حدود قط ، كانت آخر البلاد المصرية لكن الجنود المصريين كانوا لا يتوقفون إلا بعد أن يتجاوزوها بكثير.

الآن وبعد أن استرد المصريون هذه الأرض بعد انسحاب إسرائيل مقابل الصلح والاعتراف بالكيان الصهيونى ؛ يتقدمون بحذر نحو الحدود مع إسرائيل ، ممنوعين من التقدم أكثر ، ويخفق العلم الإسرائيلى أعلى قليلا من العلم المصرى ، ويقف الجندى المصرى الصغير بجوار الكشك فى ثياب قديمة حائلة غير مبال بانصراف العائلات التى حضرت لتلتقط صورا تذكارية عند الحدود .. إنها سيناء وجزء من رفح منزوعة السلاح لا تلمح فيها ثياب جندى من الجيش .. هى مهانة رغم حرب أكتوبر ، والعبور ، الذى لم يؤدِّ إلا إلى الصلح .

وعلى الفور تنبعث الذكريات المرة ..(**حين جاء إلى أبعد نقطة هنا فى سيناء جىء به محمولا على وجه السرعة ، لم تبق إلا ليال معدودة واستغرق فراره الليلى خمسة وعشرين يوما قطع به الأعراب فيها دروبا لا يعرفها غيرهم ، أعطاهم سلاحه فأعطوه حياته ، نفس القصة المؤلمة التى سمعها وهو صغير فى العاشرة إبان العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ عاشها وهو فى العشرين عام ١٩٦٧ ، فى السابعة والعشرين من عمره اختلف الأمر ، عاد إلى الصحراء فتيا يريد قطع كل مسالكها لكن السياسة قيدته إلى أرض ضيقة ، بضع كيلومترات خلف القناة ، ذلك تاريخ صار منسياً الآن ، هو لايريد أن يتذكر . خرج من الحرب راضيا عن نفسه وليس أعظم من شعور المحارب بالرضا والفخر . إذا كان الساسة قد تخاذلوا فخذلوه فكل حبة رمل داس عليها فى سيناء تعرف أنه برىء من الخذلان**) .

« ذلك الصمت الجليل فوق سيناء معرض للخدش فى كل حين . سيناء دائما بحر من رمال ودم منذ كان فى الدنيا وطن اسمه مصر فيه نيل وشعب وأرض خصبة لها إله معبود . كل غازٍ قديم كان يأتى

إلى مصر لتأمين بلاده التى بينها وبين مصر جبال وبحور وبحور وجبال ، وكل حاكم لمصر كان يضع أسوار مملكته فى الشام والرافدين كما قال عمر الصديق ، رمال سيناء إذن عظام مسحوقة ، كرات دم تكلست ، والسيارة تمشى على الطريق الجديد القائم على رمال من عظام الجنود ، عليها أن تمشى الهوينى . أجل . الأرض ناعمة مغرية بالسرعة ، لكن عليها أن تمشى الهوينى ، وليطلب من الجالسين قراءة الفاتحة على روح الشهداء فى كل العصور » .

ويراقب (ناجى) فى أسى وشجن النخيل الممتد على شاطىء العريش ... ويتذكر نخيل البصرة المحترق .. **(الآن وبعد أن سقطت صواريخ كثيرة على بغداد بعد أن تم ضرب البصرة من الجو والبر والبحر والشرق والغرب والشمال والجنوب كانوا يحاولون اختراق الكرة الأرضية من البصرة لابد .. فهل بقى شىء من النخيل الآن ؟) ،**

(لقد كان فى البصرة فى مايو العام الماضى كانت البصرة لاتزال مهدمة ، ماؤها لايزال أجّاجا ، شوارعها محفورة بالقنابل وأنهارها جافة أو راكدة) .. (صفحات من الورق القديم تنبعث أمام عينيه ، مذكرات الجندي التى تكتمل ولم يف هو (ناجى) بوعده بنشرها ، ترى هل سيرى (يحيى) صديقه المصرى مرة أخرى ؟ ، لقد دخل الجندى الحرب آخر مرة ولم يعد منها ، وهاهى حرب جديدة قامت ، و(يحيى) لم يزل فى البصرة فهل سيراه ؟ وهل سيسأله يحيى عن مذكرات صديقه العراقى (سبتى) ؛ هذا النخيل لا يرحم ، أينما يولى وجهه يجد النخيل..)

لم يفكر (ناجى) ما إذا كان عدم إدراكه سيمتد إلى هنا أيضا ... إنه لا يبالى بأسماء الأيام .. فهى متشابهة يمضيها على الشاطىء يتأمل حركة الموج .. ولا نهائية الأفق... ويراقب هذه الكائنات الرخوة اللزجة .. قناديل البحر .. هذا الحيوان الغريب الذى يبدو جميلا تحت الماء وباهرا كيف يصبح مقززا إلى هذه الدرجة فوقه .. هل هى هلاميته وجيلاتينيته وشمعيته ورخاوته التى تبعث كلها على التقزز ؟!

لقد فوجىء (ناجى) بما أثار انتباهه وهو يتأمل فى ملل من يعبر من أشخاص على الشاطىء .. إنها (الفتاة الفلسطينية) ذات القوام الرشيق والشعر الأسود المتروك بحرية خلف ظهرها ؛ ولقد تكرر ظهورها على الشاطىء عند الغروب تقطع الشاطىء أكثر من مرة تبحث عن أصدقائها الذين اختفوا فجأة إنها ساذجة للغاية ، هى من غزة ، جاءت تمضى أسبوعا فى العريش ولم تصدق أن ابناء ناجى يحملون أسماء فلسطينية - (زياد) و(إياد) و(وائل) ، ولقد سعدت جدا بذلك .

وجه الفتاة الفلسطينية يحمله عبر آلاف الأميال إلى الشمال البعيد، يمشى على

شاطىء دجلة فى المساء فى الموصل ، يأخذه البرد إلى الإحساس المدهش بطعم الإسكندرية، يشترى من الموصل رواية (اعترافات فتى العصر) لدى موسيه التى ترجمت فى الإسكندرية منذ نصف قرن ، لحظة عجيبة شملته فيها مشاعر مختلفة من الدهشة والفرح إحساسان شماليان يشملان كل الناس فى الشمال .

لقد أدرك (ناجى) أن تحقيق العدل فى الدنيا أمر محال **[.. الماركسية عمل جنونى أقرب إلى التراجيديا اليونانية . مأساة حقيقية إذ كيف يمكن حقاً إشاعة العدل فى العالم وتاريخ البشرية هو تاريخ الظلم والظالمين ؟ المتفرجون الآن ينصرفون من المسرح بعد أن تطهروا حتى النهاية . والممثلون أدوا أدوارهم ببراعة ، لقد حاولوا العدل لكن حكم الآلهة كان أقوى ..] .**

تلك سمات ومكونات الشخصية الرئيسية (ناجى) التى رسمها **إبراهيم عبد المجيد ،** ليصوغ منها نموذجا دالاً لجيل السبعينيات ولنمط المثقفين الثوريين المصريين الذى يعرفه كل من عانى تجربة النضال السياسى فى سنوات القلقلة والاضطراب العظيم بعد هزيمة ٦٧ ورحيل عبد الناصر والثورة المضادة للسادات ضد المشروع الناصرى للنهضة وكل ما جرّه من صلح مع إسرائيل وتبعية لأمريكا . غير أن البناء والصياغة الفنية للنموذج يبتعدان عن التلقائية والعفوية إلى إحساس غير مريح بالصنعة والتكلف .. والرموز واضحة والأزمة معبر عنها فى جمل تكاد تكون يقينية ، جاهزة مستوفية الشروط . مثلا لزوجة قناديل البحر كمعادل موضوعى للزوجة مشاعر البطل وخواء روحه ، وأسماء أبنائه الفلسطينية .. والفتاة الفلسطينية التى تبحث عبثاً عن أصدقائها كرمز لقضية فلسطين ، وعلاقة البطل بالماركسية وتروتسكى ورواية **(اعترافات فتى العصر)** للشاعر الفرنسى الرومانسى **ألفرد دى موسيه** ، وسقوط طائر السمان فى شباك الصيادين ، وحرب الخليج وحنين البطل وذكرياته عن بغداد ومذكرات الجندى العراقى .....إلخ كل ذلك يثبت بطريق مزعج غير وجدانى وبعيد عن أبسط قواعد التعبير الفنى غير المباشر ، هو ما أراد أن يقدمه الكاتب من أزمة جيله التى هى أعقد وأكثر غموضا من كل هذه الرموز الصارخة .

ورغم ذلك فثمة أجزاء من التكوين الأسلوبى والبنائى للرواية تعطينا الإحساس الصادق بأن الكاتب عمد إلى نسج روايته من خيوط الحياة الغنية بالمشاهد والتفاصيل الإنسانية والسيكولوجية والاجتماعية حيث اندفاع النساء والرجال فى أسواق العريش إلى شراء المقويات الجنسية ، فهواء البحر يوقظ الشهوة ، وحيث نرى فقدان التواصل والحوار مع الرجل الغريب الذى جلس بجواره (ناجى) فى العربة طوال التجول فى مدن سيناء ، كما نرى غرق المرأة فى البحر رغم الحماية التى يقوم بها زوجها لها فى أثناء نزولها البحر والمرض الخطير الذى يعانيه أحد رفاق الرحلة ، ورغم ذلك يحاول أن يسعد ويفرح زوجته وأولاده ، ودفء علاقة (ناجى) بزوجته وأطفاله .

ويتحقق هنا التغيير الروائى فى أن الحدث المعروض لايطرح فى قرينته الإنسانية المحددة ، بل يوضع فى رنينه مع دلالته فى مواجهة الأبدية . وهناك على مستوى الصياغة والتشكيل إيجاز فى الجملة ودقة فى الوصف للمكان والجو والبشر واقتصاد فى لغة الحوار وغرام بالتركيز ؛ فنفس الكاتب غير مستمد من المحيط الإنسانى المغلق ، بل يتعرض لتقطع أمام المدى اللانهائى ؛ ولعل هذا هو ما أرهف حدة بصيرته على قراءة ما سيقع من كوارث فى المستقبل ؛ فمصر سوف تفقد جاذبيتها ، ستنعدم خاصية الجاذبية الأرضية فيها وسيقذف الناس فى الفضاء العالى فى سقوط لم تعرفه البشرية ، وسيمضون ما بقى لهم من أعمار فى المجرات الفضائية البعيدة ، نجوماً سيتحولون أو أقماراً ، المؤكد أنهم سينفجرون ولن ينزلوا إلى الأرض مرة أخرى ، الأرض نفسها ستنفجر خلفهم فى حركات تكوينية لم تعرفها العصور الجيولوجية كلها ، ستظهر جبال وبراكين ، وستمتلئ الوديان بالمعدن المصهور ، وسيصبح كل شيء عجوزاً شائها ، لذلك يحدث الصدع والتناقض بين هذه الرؤية المتشائمة وبين المصالحة المفتعلة التى أنهى بها الكاتب الرواية عندما امتد بالأحداث لحرب ٦ أكتوبر والعبور وصيادى الدبابات ؛ ثم عبوره كوبرى الفردان حيث يقص على أبنائه حكايات البطولة ، إن هذا الجزء مقحم من الخارج بلا انفعال وجدانى صادق ومفتقد للمعاناة ؛ (فناجى) عندما يتأمل حياته وخبراته وتجاربه أمام حركة البحر فى هذه الكلمات الدالة بعيد عن هذه المصالحة ؛ يخاطب نفسه (**للحظة فكر أن كل الزمن الذى عاشه كان مكرساً لأبعد الحقائق ، ولابد أن شخصاً آخر هو الذى عاش ما مضى من زمن ولا معنى لنشر مذكرات الجندى المسكين صديق (يحيى) لقد حلم الجندى بيوم تنتهى فيه الحرب وتمحى من الذاكرة ، لكنه اختصر الطريق بالموت إلى النهاية والنسيان ، وناجى لم يعد يذكر - حقيقة - فى أى مكان احتفظ بتلك المذكرات ، كأنه كان يعرف أن حرباً أخرى ستنصب ، جحيماً آخر سيقام**) .

هذه الكلمات تعبر عن قدر جيلنا الذى عانى انكسار الأحلام وعصر البطولات الذى انتهى ، ليعيش عهر التبعية والمصالحة والمهادنة . إنها رثاء لمرحلة من تاريخ العرب ومصر مليئة بالأحلام .وقد كان طموح (**إبراهيم عبدالمجيد**) المحسوب له رغم بعض القصور هو أن يخرج بالرواية المصرية من ضيق الأفق والموضوعات المحلية المستهلكة إلى أفق ما يحدث فى مصر والعالم العربى وسط التحولات العنيفة وعودة هيمنة الغرب على مقدرات الشعوب الفقيرة . وهذه الرؤية الناضجة تنعكس بلاشك على الجانب الفنى فى هذه الرواية التى تقوم بهجتها ومأساتها على أن الحقيقة شئ لا يستنفد ، وكلما وعى أحد الروائيين أو جيل من الروائيين ذلك ، اكتشف الإبداع الروائى عالماً جديداً ....

مهدى بندق

الشاعر العربى يبحر إلى المستقبل
قراءة فى ديوان خالد البرادعى

« شاعر أنت والكون نثر
والنفاق ارتدى أجنحة
وتزيا بزى ملاك جميل
والطريق طويل
والغناء إجتراء على كشف سر».

كلمات **صلاح عبد الصبور** هذه أسمعها تهمس رَعَدَةً بها روحى كلما التقيت من يكشف لى سراً . وسواء كان الكاشف فيلسوفا (من **ابن رشد إلى زكى نجيب محمود**) أو مفكرا اجتماعيا (**من ابن خلدون إلى جمال حمدان**) أو إماما دينيا عالما حقا (**من على بن أبى طالب إلى محمد عبده**) فإننى لا أملك إلا أن أهتف به : **شاعر أنت والكون نثرُ** فأما «الشعراء» الذين لا يكشفون سرا ولا يجترحون قائما مستقرا ، الشعراء هؤلاء الذين هم أكثر من الهم على القلب فإننى أقول لهم : كان أولى بكم أن تنثروا مانظمتم ، وربما كان الأولى فالأولى ألا تنظموا أو تنثروا لكنكم لا تملكون الحياء الذى دفع «بالكميت» وهو بعد صبى إلى أن يستأذن الفرزدق ؛ هل يذيع شعره إن كان شعراً أم «**يستر**» عليه الشاعر الكبير ، مؤمناً أن إذاعة المكرر والمقلد والتافه السطحى فضيحة بل هى جريمة .

فالشعر ـ فى جوهره ـ إن هو إلا موسيقى الروح تتفجر عطفا على الكائنات معايشة لها وارتباطا بمصائرها واندماجا وجدانيا بكينونتها ، هكذا تفجرت موسيقى **صلاح عبد الصبور** معبرة عن اندماج مصيره بمصير « **لوركا** » ـ الشعار الذى اغتالته الفاشية ـ فأما القارىء « الذى يقرأ بعينيه أو بأذنيه

لا بقلبه » فما هو إلا منافق لأنه ليس أخا وليس شبيها بالإنسان .

hypocrite lecteur

Mon semblable,mon frére

وها هو ذا الشاعر السورى / العربى خالد البرادعى يصرخ ليس من طعنة الرصاصة فى قلب الشهيد اللبنانى ، بل من أوراق النفاق الكثيرة تدبجها الصحف العربية تذرف الدموع بعين وتنظر إلى أرصدة أوراقها المالية فى بنوك الغرب بعين أخرى

« سمعت المصاحف تبكى
وأنتم جميعا قتيل .. بكى قاتلَهْ
وكان اليهودىُّ يسحب ناقته
من قناة السويس إلى طبريا
وتاريخكم كله راحله »

[من ديوان قصائد للأرض قصائد للحبيبة اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨٩]

فى هذه القصيدة « يوميات شهيد فى لبنان » يطارد الشاعر تاريخنا فاضحا أسراره المخزية

ما لحكام الطوائف
وَزّعوا أدوارهم بالعاصفة
فتميمىٌّ يهادن
ومَعَدِىٌّ يلاين
وقريشىٌّ يوارى النَّجَسَ الغربىَّ عن راياتِ مازن
ونزارىٌّ يصب الزيت فى نار هوازن
وكُلابىّ من أسلَمَ للغزو سلاحَهْ
فهو آمن

فتاريخنا هذا ليس إلا تاريخ حكام تعلموا أن بقاءهم على العرش مرتهن بشرطين ، أولهما قهر رعاياهم ، وثانيهما خضوعهم هم أنفسهم للغرب الاستعمارى .. وأما شعوبنا فتحيا خارج التاريخ إن كانت ثمة حياة خارج التاريخ . والشاعر خالد يؤكد فى مسرحيته الشعرية « **الأمبراطور زمسكس** »

(منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩١)

هذا المعنى حينما يصور مأساة أمة لا يتولى أمرها إلا كل انقلابى قادر على اغتيال سلفه مادام يجد حوله من يصور له الجريمة فى هيئة عمل ثورى

« تيوفانو : فى مقتله راحتنا إن كان سيؤذى خطوات الثورة »

والمسرحية جميعها تدور حول محورين اثنين : القصر الملكى والكنيسة ، فهما وحدهما مطبخ السلطة والتسلط ، أما الشعب فهو المطبوخ المأكول على موائد الغزاة ثم ينال الطغاة ما تبقى من لحمه وعظامه . ولقد يرى الناقد المحترف أن غياب الخصم antagonist أو قل غياب البطل الحقيقى Pratagonist (الشعب) لا شك يضعف الصراع الدرامى إن لم يكن ملغيا له أساساً لكن الشاعر ـ بمنطق الفنان التشكيلى ـ إنما يستحضر هذا الغائب بشكل مطلق وكأنه يدعوه إلى التدخل ليوقف هذه المهازل الجارية باسمه . فالشعب ـ اصطلاحا ـ هو الناس لكن فى كيان سياسى موحد، إنما وحدته قمينة بألا تنفى أو تطمس تنوع طبقاته وفئاته وضرورة تشكلها فى أبنية ذاتية (أحزاب نقابات ، جميعات ، مؤسسات ... إلخ) فأى بلدان الوطن العربى يسمح بنمو هذا المجتمع المدنى وتطوره ؟ ربما كانت مصر ـ بحكم «موقعها » الجغرافى البحر أوسطى واحتكاكها من قديم بثقافات

ـ أوربا وبحكم سبقها إلى التحديث

ـ أقرب العرب إلى هذا المطلب شريطة ألا تنخلع من « موضعها » العربى لأنها منه موضع « القلب » من الجسد بالمعنى الشعرى لا الفسيولوجى ـ عن جسده ضل القلب وغوى الجسد وتخاصمت أعضاؤه .

« **هذى مصر مسافرة نحو الغرب . ضحى**

تغتسل وتستبدل مئزرها

فثياب الليل

أضيق من لغة الضوء

الأرض مبللة بالزيت هنا

وشيوخ البدو يغنون مساء وصباحا

يختصمون على بوابة مقصورتها »

فإما إذا مصر استبدلت بالموضع situation الموقع site واستبدلت بالعروبة النظام الشرق أوسطى / الأوربى / الأمريكى سقط عنها مئزرها وإذا شعبها الذى قاد الثورة العربية ذات يوم قريب :

« **عريان أعزل**

والطاغوث طويل

والليل البارد أطول »

وكان البرادعى يتنبأ وهو يرى إخفاق المجتمع المدنى بقيادة الطبقة البورجوازية فى إنجاز الوحدة العربية إخفاقه فى السير بالثورة الوطنية الديمقراطية إلى غايتها . فالبورجوازية المصرية ـ تلك الطبقة المذبذبة منذ ميلادها ـ تضغط عليها الرأسمالية لتكون تابعاً لها وتضغط عليها الطبقات الشعبية لتقودها إلى الاشتراكية وهى لاتريد التبعية ولا الاشتراكية ، فماذا تفعل غير أن تثبت أو تتجمد حتى يخرج من صلبها بورجوازيون صغار ينادون بالعودة إلى الماضى

« العودة نحو قبور الموتى أسلم »

ويرفع أشباح الماضى هؤلاء سيف الارهاب الدينى فى وجه الدولة والمجتمع المدنى جميعا حتى يصرخ الشاعر موجوعاً :

« **مصر مسافرة**

ياولدى لاتعرف أنت إلى أين»

غير أن شعر **البرادعى** ليس نبوءة دينيةكنبوءة عاموس فى العهد القديم بل هو بحث عن الهوية يحذر وينذر، وليس غوصه فى التراث إلا صدى قويا لحركة التنوير التى بدأها فى القرن الماضى الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وطه حسين ، استخلاصاً لفكر المعتزلة من براثن النسيان وتجديداً لفلسفة ابن رشد وفقه الأحناف الأول لكنه يكتشف مثل « **حسن طلب** » أنه لا يمكن مقايضة :

بالنعت الفلزِّ

بخمسة الأسماء علم وظائف الأعضاء ، بالمترادفات مفاعلات فى الذرة ، الآلات بالعلل المصانع بالمضارع والمضاف إليه والمجرور بالجزم الجيولوجيا ، بلام النصب أو واو المعية أو أداة النهى هندسة القوى ، بعلامة التأنيث درفلة المعادن، بالمعلقة الجهاز

(حسن طلب ـ ديوان زمان الزبرجد ١٩٩٠)

ذلك أن البرادعى حين يلتقى «أولجا » امرأة الحضارة العلمية لا يجد فى جيبه من هدية لها إلا : قصيدة الشعر :

« **سمعت من يهتف فى ضلوعى**

لابد من هدية تفرحها

وانغرست أصابعى العشرة فى جيوبى

فلم أجد غير القمر

... ...

والتصقت قصيدة بكفى

تلح أن أكتبها

لكن هذا الحسن من أمامى

أحرق أىَّ حرف »

إن حواء الحضارات يحتاج إلى الجديد فالأصالة لا تعنى القديم بحال ، بل تعنى التميز فحسب ، أن تكون أصلا Origin فلا تكون تقليداً حتى لنفسك ولماضيك ، ولأن الشاعر العربى الأصيل قد أدرك أنه لا شيء طالما قدم نفسه للعالم المعاصر باعتباره حفيد بناة الأهرام ومشيدى المسجد الأموى ، فلقد كان ضروريا أن يحاول الرحيل إلى المستقبل .. وهذا الرحيل مطالب إياه بأن يتزود بأدوات فنية غير التى درج القوم على استعمالها . فالعمود الخليلى بثباته الإيكولوچى وتناظر معماره فى المصراعين (معبراً عن ثنائية الحاكم والمحكوم ، المطلق والنسبى فى توازيهما توازى شريطى القطار أبدا بغير التقاء) ذلك العمود / المعمار لن يكون سفينة الرحلة فى البحارالغامضة ، لا ولا حتى وحدة التفعيلة تلك التى قننتها وأطرتها نازك الملائكة حتى صارت مطلقاً جديدا . بل تنوع التفاعيل وهارمونية الإيقاعات هى التيار الذى يحاكى « الخلق الأول» الذى يرى أن « الوجود » يظل ناقصاً لا يكتمل معناه إلا فى «الحقيقة » وهذه الحقيقة لا يمكن تجسيدها إلا بالعمل حيث يستلهم العمل حقيقية الجمال مثلا من الجميل » الذى يتشكل كل آن . الحقيقة إذن لا تكون إلا فى المستقبل وليست هى قط تلك التى « كانت » فى الماضى . لهذا فإن الشعر الجديد وإن استخدم التفعيلة فإنه يستخدمها حقا ولا يتركها تستخدمه. بمعنى أنه بمجرد أن يستنفد طاقتها الموسيقية تراه يثب إلى غيرها :

HBpping, Like a Bird fram
Branch to another

خالد البرادعى الذى بدأ عموديا ثم صار من شعراء التفعيلة (بالمقصود الملائكى) نراه الآن يندفع شيخا / فنيا متجاوزا ثنائية الماضى/ الحاضر واثبا إلى مركب sunthesis هو مستقبل الشعر المعادل الموضوعى لمستقبل الأمة

« وأنا

كلما لامست النشوة كأسا

رحلت ذاكرتى

خلف مطايا من سراب »

فالموسيقى فى هذا المقطع تشى بما سوف يكون عليه المستقبل من تنوع ورفض للأهاوم التى تعيش عليها الذاكرة . فالسطر الأول يعطيك انطباعا بأن التفعيلة من البحر المتدارك بزحاف الخبن ،لكن السطور التالية تكشف عن تفعيلتين من البحر الرمل تامتين ثم ثلاث تفعيلات من نفس البحر لحق بها زحاف) فعودة إلى تفعيلة المتدارك المخبونة وفجأة نرى وثبة إلى رجز دخل عليه (الطى) فعودة إلى المتدارك بإدخال علة زيادة (التذييل). وفى مقطع آخر نرى استخدام دائرة المتفق (المتقارب والمتدارك) يرصعها الرمل بزحاف (الكف) وليس المتقارب العروضى

« تقول النوارس وهى تلملم أعراسها

إن للبحر فصل غياب ينام به

مستريحا من الخوف

ثم يلملم أسراره

نحو صبح الشطوط

وترجع للبحر أفراحه الغافية

والطيورُ
تخـــبىء فى البـــرد
أسرارها»

[من ديوان عبـد الله والعـالم ـ دار العربى دمشق]

إن الوعى الجـديد باللغـة وبإمكانياتها وموسيقاها المستقبلية يتساوق مع وعى الإنسان الجديد الذى ينظر إلى مشكلات الحاضر بضوء المستقبل لا فى ظلال الماضى ، لهذا فإن الشاعر الجديد لا يكثرت بالتشبيه البليغ أو الاستعارة أو الكناية ، بل يلجأ إلى ابتداع صور خيالية بمنطق الديالكتيك (وليس بمنطق أرسطو) وخالد البرادعى حين يرى « فصل الغياب » معادل الثورة العربية « ينام فى البحر » معادل الزمن المجسد ، لا يلبث أن يكتشف أن هذا النوم (بالمعنى الجنسى) لابد وأن يولد طيوراً (لم يقل نوارس لأنه لا يدرى مـــاذا ستكون) وهذه الطيور تخبىء أسرارالشعر وحده يعرفها إنها الفرحة والضحكة التى يخشاها السلطان .

« أنت عبد اله مقبوض عليك

تحفر الأرض .. بلا إذن من السلطان

كى نكشف أســرار السنين المقبلة

تتخفى ؟ ! نحن شاهدناك

فى ظل الخزامى وتنادى الغيمة المرتحلة

وتنادى الغيمة المرتحله »

وقد يقتله السلطان لأنه كشف السر وعرف فأذاع أن المستقبل للشعب .. ولكنه يضحك

« شاهد الحراس عبد الله

مشنوقاً على السور صباحا

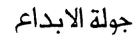
وبكاء الريح .. يخـــفى ضحكه»

ليكن ، فإن رحلة الإنسان العربى تبدأ (مثلما تقول) من الآن وعيناها على المستقبل والضحكات فى العيون اجتراء على كشف سر

شاعرأنت ياخالد

والكون نثرٌ .





مشروع «طه حسين» للترجمة

فى القاهرة مشروع فرنسى للترجمة ، من الفرنسية إلى العربية ، ومن العربية إلى الفرنسية ، اسمه : مشروع «طه حسين» للترجمة .

المشروع أنشأه فى منتصف الثمانينات قسم الترجمة ، وهو أحد أقسام البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون ، والقسم الثقافى لسفارة فرنسا بجمهورية مصر العربية ، وبالتعاون مع الناشرين المصريين فى مصر ، ومع إدارتين للكتاب فى باريس : إحداهما بوزارة الخارجية الفرنسية (!!) والأخرى بوزارة الثقافة الفرنسية ، وكلتا الإدارتين تقوم بدعم الكتاب الفرنسى المترجم إلى الفرنسية فى فرنسا ، وفى أوطان كثيرة من العالم .

ومشروع «طه حسين» للترجمة ، بدأ نشاطه تحديداً عام ١٩٨٨ ، ولا يزال مستمراً فى أداء دوره إلى اليوم، ويهدف هذا المشروع ، إلى تحقيق التواصل الثقافى بين مصر وفرنسا ، والقاهرة ، وباريس ، فى إطار الاتفاقية الثقافية المعقودة بين البلدين ، والعاصمتين ، وقد حدد قسم الترجمة المشار إليه ، غايات خمساً لهذا المشروع الجليل ، أولاها نشر الأعمال المترجمة من الفرنسية إلى العربية ، وثانيتها تكوين المترجمين المصريين عن طريق المنح الدراسية التى تتيح لهم الاشتراك فى الدورات التى تقيمها المدرسة العليا للمترجمين بباريس ، وثالثتها : النهوض بنشر الإنتاج الأدبى والفنى والفكرى المصرى لدى دور النشر والقراء الفرنسيين ، ورابعتها : تكوين المترجمين المستعربين الفرنسيين ، من خلال منح دراسية ، تقدمها وزارة الخارجية الفرنسية (فلنلاحظ هنا الدور الهام لوزارة الخارجية ثقافيا خارج بلدها) . وآخرتها : نشر الندوات والأبحاث التى تعقد بمصر ، بالتعاون مع القسم الثقافى لسفارة فرنسا .

ومنذ عام ١٩٨٨ وهذا القسم بالبعثة الفرنسية يوالى ترجمة ونشر إصدارات خطة الثقافية الطموحة فى مصر ، وباريس ، فى مجالات هذه السلاسل المصريات (١١ كتابا) والعلوم الاجتماعية (١٦ كتابا) ، والتاريخ والاستشراق (١٥ كتابا) ، والمكتبة العالمية (١٦ كتابا) ، وعيون الأدب الأجنبى (٤ كتب) ، والإسلام

والمجتمع (٦ كتب) ، والفنون الجميلة (٣ كـتب) ، والفنون الجـمـيلة (٣ كـتب)، ثم تأتى أخـيـراً الندوات والأبحاث التى تعقد بالقاهرة (٦) .

وقد بلغ عدد كتب هذه الخطة الطموحة حتى الآن ٧٧ كتابا ، صدر منها (٤٥ كتابا) . حتى كتابة هذا المقال . وبينها كتب مترجمة من الفرنسية إلى العربية فى غاية الأهمية ، خاصة فى سلسلة المصريات . وموسوعة ضخمة لفرنان برودويل من ترجمة مصطفى ماهر عند : «الحضارة المادية والاقتصاد والرأسمالية من القرن الخامس عشر إلى القرن الثامن عشر» ، وبينها كتب مترجمة من العربية إلى الفرنسية هى : الإسلام السياسى لسعيد العشماوى ، و «العلمانية ضرورة حضارية» لفؤاد زكريا ، و «دليل المسلم الحزين» لحسين أحمد أمين ، وروايتا : «قنديل أم هاشم» و «البوسطجى» ليحيى حقى و «البلدة الأخرى» لإبراهيم عبد المجيد ، وبينها فى «الفنون الجميلة» : عبد الهادى الجزار : فنان مصرى و «دعوة إلى باريس» ، وبينها أبحاث عن «الأدب الروائى المصرى مترجما إلى



الفرنسية ، وقد قدمت هذه الأبحاث فى ندوة عقدت بالقاهرة (١٩٩٠) ، وثمة كتاب عن «الأدب المصرى» صدر عن دار «دنويل» التى نشرت روايتى يحيى حقى . ورواية «أصوات» لسليمان فياض .



والناشر المصريون حتى الآن للكتاب الفرنسى المترجمة إلى العربية ، هم : «دار الفكر للدراسات» و «دار سينا» و «دار العالم الثالث» و «دار الشروق» و «دار العربى» ، و «الأهرام» و «منشأة المعارف» و «دار المستقبل العربى» و «دار شرقيات» و «دار الفنى العربى» والناشران الفرنسيان حتى الآن هما : «دار لها ديكوفيرت»، و «دار دينويل» فى باريس ، بالإضافة إلى «مركز الدراسات الفرنسية وقسم الترجمة بالقاهرة .

المشروع جليل ، ويعيد إلى الذهن مشروع النشر الضخم لسلة «الألف كتاب» الأولى ، التى أشرف عليها طه حسين . ومولتها مؤسسة «فرانكلين» ولعل هذا هو السر فى تسمية المشروع الفرنسى بمشروع «طه حسين» ، وإن كان يزيد على سابق لمسة أضافها فى ترجمة الأعمال العربية المصرية إلى الفرنسية ، وإن كانت هذه اللمسة لاتزال محدودة وقاصرة عن الوفاء بالهدف والغاية من التواصل الثقافى بين بلدين ، وشعبين ، وعاصمتين .

إسماعيل صبرى

أدب البلقان تحت أضواء باريس

كانت قراءة « **الخفة غير المحتملة للكائن** » للكاتب التشيكى **ميلان كونديرا** كشفاً أدبياً لكاتب هذه السطور ، حول إحدى وظائف الرواية والأدب عامة . فهناك أوضاع إنسانية يصعب فهمها فهماً عميقاً وإنسانياً من خلال عشرات المقالات والدراسات والكتب التاريخية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، على حين تكفى رواية واحدة لكشف مغزاها العميق . ينطبق هذا على الشمولية الستالينية ، كما طبقت فى أوروبا الشرقية ، والتى لا يمكن فهم تداعياتها النفسية والتشوهات التى تخلقها إلا من خلال رواية مثل رواية **كونديرا** .

وبالمنطق العكسى ، يمكن للمرء أن يتساءل ، هل الأوضاع الإنسانية العبثية المأسوية ـ مثل النظم الشمولية القمعية أو الحروب الأهلية الدامية ـ تلعب دور المحرك بالنسبة للأدب وتؤدى إلى توهجه وإيناعه ؟

يطرح هذا التساؤل ذاته بصورة قوية ، بالنسبة لمنطقة البلقان ، التى تشهد إحدى أبشع المآسى ، وأكثرها وحشية ، فى نهاية القرن ، فى إطار الحرب الأهلية الدائرة فى **يوغسلافيا** السابقة ؟

فقد شهدت **باريس** فى العام الحالى صدور عشرات الترجمات ، وإعادة نشر كتب سبق ترجمتها، وجميعها لكتاب من البلقان ، إذ تعكس تأملاً عميقاً وثرياً للإنسان ، وبحثه عن أصوله، وعن معنى الحضارة والحرية. وهكذا، فالعلاقة بين هذه الفورة الإبداعية والمأساة الجارية هناك، بل وإرهاصاتها، تبقى موضوعاً للتأمل والتساؤل.

وقد يكون اضطرام النزاع فى البلقان، واحتداد الآلام التى يعانى منها سكان هذه المنطقة، هو الذى ألقى ضوءاً جديداً على الأدب القادم من البلقان، فى محاولة لفهم ما يبدو

للوهلة الأولى عبثياً ووحشياً ومنافياً لكل قيم التحضر والإنسانية.

ومن بين الروايات التى حظيت بالاهتمام رواية « **السكين** »، نظراً لأن كاتبها هو المعارض الصربى المعروف **ڤوك دراسكوفيتش Vuk Draskovitch** (صـدرت عن دار **لايتس** (٩٣) للترجمة الفرنسية) . وقد صدرت هذه الرواية فى نفس الوقت الذى صدرت فيه روايتان أخريان لأدباء من البلقان ، الأولى للكاتب **فيدوساف ستيفانوفيتش** : « **الثلوج والكلاب** » (عن دار **بلفون**) والثانية للكاتب **فليبور كوليتس** بعنوان « **أهالى البوسنة** » (عن دار **جاليليو**) .

وتنطوى هذه الروايات على صفحات مؤلمة من الأدب الصربى المعاصر ، وتدور جميعها حول جذور الحرب الأهلية الدائرة فى يوغسلافيا ، إن لم يكن عن الحرب ذاتها.

ويعرض **ڤوك دراسكوفيتش** فى روايته «**السكين**» للجذور التاريخية والنفسية، للوحشية الراهنة، والتى أدت إلى سقوط منطقة **البلقان** فى نوع من **حلقة الانتقام المفرغة** . والرواية التى تبدأ أحداثها فى عام ١٩٤٢ يسيطر عليها هاجس الذاكرة، وبالتحديد ذاكرة عمليات الإبادة الجماعية التى اقترفتها الميليشيات الفاشية المعروفة باسم « الأوستاش »، والتى كانت متحالفة مع قوات النازى أثناء الحرب العالمية الثانية.

والمثير للاهتمام هنا ، أن كاتب هذه الرواية كان وطنياً صربياً متطرفاً، وقد أضحى اليوم من أكبر أنصار السلام، ومن معارضى نظام الرئيس الصربى **ميلوسوفيتش**.

ويقول المؤلف : « **إن إسكات صوت الماضى، وصوت الذاكرة لا يمكن إلا أن يؤجج الصراع من جديد، حيث أن الذاكرة ستظل كالنار تحت الرماد ، الذى لابد وأن يضطرم فى يوم من الأيام ، مُطلقاً « رقصة الانتقام الجنونية » ؛ فليس ثمة حل سوى كشف مآسى التاريخ ، فلا يمكن التلاعب على التاريخ ، فالتاريخ سيأخذ مساره جارفاً النظم والعقبات الكاذبة . فمحاولة النسيان أو التناسى لن تجدى .**

بطل القصة هو **علي عثمانوفيتش** ، الذى ولد عام ١٩٤٢ ـ أثناء اقتراف المجازر على أيدى الميليشيات الفاشية ـ ويعيش فى **سرايفو** فى عام ١٩٦١، حيث يدرس الطب ويعيش أول قصة حب مع مليشيا وهى صربية أرثوذكسية ، تعيش فى نفس المدينة ، ويقرر **عثمانوفيتش** فى أحد الأيام أن يقوم برحلة عودة إلى الأصول، بحثاً عن آبائه وأجداده، برفقة شخص يدعى **خوجه أفنديا** . ويكتشف أنه كان فى عام ١٩٤٢ الناجى الوحيد (وكان عمره يوما) من مجزرة ارتكبت حينئذ ، وتتوالى الاكتشافات المذهلة، حيث يتحقق من أنه طفل صربى مسيحى، أخذته سيدة مسلمة لتربيته كابنها. ويستمر البحث من خلال رحلات بعيدة، وزيارات، ومقابلات، ومطالعات، وقصاصات صحف، ومقاطع من مؤلفات مختلفة، ومذكرات ويوميات كتبها آخرون. فهل سينجح **عثمانوفيتش** فى أن يكون لنفسه ذاكرة جديدة . من خلال ذكريات ليست له .

من خـــلال هذه الرحلة المؤلمة للبـحـث عن الحـقـيـقـة يقـدم **دراسكوفيتش**، الوطنى المتطرف الذى أصبح زعيماً للمعارضة الديمقراطية فى الصرب والذى أصابته قوات البوليس التابعة للرئيس **ميلوسيفيتش** إصابة بالغة، وحكمت عليه بالسجن - يقدم تأملا عميقا وجادا، حول جوهر الشر، ووحشية الإنسان.

●

كـتـابان آخـران صـدرت ترجمتهما الفرنسية هذا العام رغم أنهما كتبا باللغة الصربية منذ عشر سنوات، هذان الكتابان هما : « **الإنسان الشعرى** » (Homos Poeticus) و« **درس التشريح** » للكاتب اليوغسلافى **دانيلو كيس** Danilo Kis . ويدخلنا الكتابان فى العالم الخاص لهذا الكاتب، غير أنهما يقيمان علاقات وإسقاطات عديدة، مع المأساة اليوغسلافية الحالية.

ودانيلو كيس أحدث ثورة حقيقية فى الأدب فى بلاده ، وفى وقت كانت المعايير المتبعة فى الكتابة، تنبثق جميعها من قواعد الواقعية الاشتراكية . فقد أراد **كيس** أن يكون ابناً للإبداع العالمى ، إبداع **رابليه ويورجيس** و**توماس مان**، فدارت كتبه الأولى حول الضياع الإنسانى ، والتجربة الداخلية ، وطفولته ، وكيفية اكتشافه للأدب ، وذلك فى روايات مثل « **حديقة الرماد** » و«**حزن مبكر**» و«**ساعة الرمل**» و«**غرفة السطح**».

وفى عام ١٩٧٦، نشر مجموعة قصص قصيرة بعنوان : « **قبر من أجل بوديس دافيدوفيتش**»، حول القمع الستالينى ، والنظام الشمولى، ورغم أن نظام الرئيس **تيتو** كان مستقلا عن الأخ السوفيتى الأكبر، فإن الكتاب اعتبر، من قبل الدوائر الحاكمة، هجوماً على النظام الحاكم فى **بلجراد**. وبدلا من اتهامه بالعداء للشيوعية، فقد شُنّت عليه حملة منظمة من قبل عدد من الصحفيين والكتاب التابعين للنظام، وتم التشكيك فى أصالة أعماله السابقة ووجد نفسه وسط جدل أدبى ، له خلفيات سياسية، وطابع تآمرى، واستمرت المقالات المناوئة له لمدة عام كامل مما دفعه فى عام ١٩٧٨ إلى كتابة « درس التشريح » ، حيث قام كالطبيب الشرعى ، ومبضعه فى يده، بتشريح الهجوم الذى يتعرض له، والقائمين عليه ، وكذلك « **الجثث الأدبية** » التى تحمل بصمات مهاجميه .

وفى هذا الكتاب يبدو **كيس** كاتباً معاديا للانغلاق الفكرى ، من خلال أسلوب ساخر رفيع المستوى . ويهاجم ، بلا هوادة ، من خلال تحليل دقيق ، المعسكر الذى ينتمى إليه خصومه ، معسكر دعاة الوطنية المتعصبة ، التى يصفها بأنها نوع من « **البارانويا** » **الجماعية** (عقدة الاضطهاد الجماعية) . ويرى فى الهجوم الذى يتعرض له دليلا على تخلف الأوساط الأدبية الصربية واليوغسلافية ، ودليلا أيضا على تصاعد الميول الوطنية المتعصبة ، التى تنقل أفكاراً خطيرة ، تنتمى - حسب وصفه - إلى « **إيديولوجية الابتذال** » .

ويقدم **كيس** صورة للوطن المتعصب التقليدى، ويقارنه بالمعادى للسامية، كما وصفه الفيلسوف **جان بول سارتر** ويقول « **إن الوطنى**

المتعصب لا يخاف أحداً أكثر مما يخاف شقيقه ، ولكنه يخاف منه بطريقة وجودية مرضية . فهو قاتل يكبت، ويراقب، نوازع القتل الكامنة فيه، دون أن يتمكن من التحكم فيها تماماً، ولكنه، في الوقت ذاته، لا يجرؤ على أن يقتل سوى دمية، ممثلة للشخص الذى يرغب فى قتله، أو وسط الجماهير الحاشدة » .

والآن ، ها هم الذين وصفهم **كيس** بالوطنيين المتعصبين يسودون ويحكمون ، مما يعطى للرؤية الخاصة للكاتب اليوغسلافى أهمية خاصة ، لأنها تلقى أضواء جديدة على الصراع الدائر فى يوغسلافيا .

وإذا كان **دانيلو كيس** قد أجبر على التحدث عن السياسة ، وعن الوطنية ، فهو قد قبل كل شيء كاتب و« **إنسان شعرى** » **Homos Poeticus**، يعد الأسلوب بالنسبة له عنصراً أساسياً للرواية والقص ، حيث تمتزج الرغبة والاشتياق لديه بالنظرة المتبهلة والسخرية .

وقد توفى **كيس** فى باريس عام ١٩٨٩ ، قبل اندلاع المأساة الحالية التى تنبأ بها .

●

كاتب يوغسلافى آخر يدعى **بردراج ماتفييفتش** **Predrag Mat-vejevitch** ، صدر له بالفرنسية وأخيراً كتاب يحمل عنوان « **مراسلات من أوروبا الأخرى** » .

وماتفييفتش ، أستاذ للأدب الفرنسى بجامعة **زغرب** ، كان يعد دائماً واحداً من أفضل المتخصصين فى الأدب الفرنسى فى **يوغسلافيا** ، وقد قام بوضع عدد من المؤلفات ، حول النظرية الجمالية ، وحول الآداب اللاتينية والسلافية ، وكان معروفاً بمقته للوطنية المتعصبة .

وقد أشاد النقاد ، فى كافة الدول الأوروبية ، **بكتابه « الثقافات المتوسطية »** ، باعتباره من أهم الدراسات التى صدرت فى السنوات الأخيرة ، والتى تعد نوعاً من التجوال الجغرافى الشعرى ، الحالم عبر الرموز التى تبلورت حولها الثقافات والشعوب والحضارات ، وأساليب الحياة حول المتوسط .

وكتابه الأخير ، « **مراسلات من أوروبا الأخرى** » ، يكشف عن جانب آخر من جوانب شخصية الكاتب ، وهو التزامه السياسى .

وهذا المؤلف ، الذى يندرج فى إطار تقاليد الرواية الروسية ، القائمة على المراسلات ، يضم **رسائل** نشرت فى دول مختلفة ، وفى ظروف متباينة ، خلال العقدين الماضيين .

أما من أرسلت لهم هذه الرسائل ، فجميعهم يشتركون فى ارتباطهم بصورة أو بأخرى بالانقلابات السياسية التى شهدها المسرح السياسى العالمى ، خلال العشرين عاماً الماضية ، وبصورة خاصة فى أوروبا ، سواء كانوا رؤساء دول (**كاسترو** ، **شاوشيسكو** ، **هوساك** ، **ياروزلسكى** ، **ميتران** ، **جورباتشوف**) أو كتاب ومفكرين (**ساخاروف** ، **هافيل** ، **كونديرا**) أو مسئولين سياسيين يوغسلاف .

وتتعرض الرسائل لقضايا جوهرية ، حول الأخلاق والسياسة ، بجرأة وشجاعة ، تشهد على أن الكاتب وضع المثل الأعلى للمسئولية المعنوية والفكرية ، فوق أى اعتبار للمصلحة الشخصية ، أو الراحة الخاصة .

والكاتب ، فى هذا المؤلف ، يعتبر نفسه أحد تلاميذ **إميل زولا** ، **وسارتر** ، ومطالعة هذه الرسائل التى يشوبها اليأس ، تعكس رفضه العميق للمسيرة المأسوية لتاريخ بلاده ، وتنديده بالظلم ، وبالجرائم التى يقترفها أقوياء اليوم . وتحذر رسائله ، كنذير شؤم ، من مخاطر الأفكار التى أصبح لها الغلبة فى أماكن عديدة من العالم ، ورغم احساس اليأس ، فما يحرك **ماتفييفتش** ، ليس هو الرغبة فى الحرية والعدالة فحسب ، ولكن ، أيضاً الثقة بأن الوعى الإنسانى هو محكمة التاريخ الوحيدة .

●

كاتب آخر يأتى من البلقان ، رغم أن شهرته طبقت الآفاق ، ويتردد اسمه كل عام بين أسماء المرشحين لجائزة نوبل للآداب ، وهو **إسماعيل كاداره** ، الذى سبق أن كتبنا عنه فى « **إبداع** » ، والكاتب الألبانى لم يكف بصورة أو بأخرى عن الكتابة عن الطغيان ، وعبث النظام السلطوى الشمولى ، وعن التشوهات التى يخلفها هذا النظام عند الجميع .

وآخر القصص التى صدرت له فى **باريس** تحمل عنوان «**الهرم**» وقد كتبها بين **تيرانا وباريس** (١٩٨٨ ـ ١٩٩٢) .

وتدور القصة حول الفرعون الشاب **خوفو** الذى يعلن أمام بلاطه إنه قرر أن يتوقف عن الالتزام بتقاليد اجداده التى تقضى ببناء هرم ليستقر فيه جسد فرعون بعد وفاته ويخلق هذا القرار حالة من الذعر والفزع إزاء تحطيم تقاليد قديمة ، ويتشاور الكاهن الأكبر مع رجال البلاط ويطلعونه على أوراق البردى القديمة الخاصة بأصل تقاليد بناء الأهرامات فيقعون على اكتشاف هام : فبناء الأهرامات فى الأصل ، لم يكن يتعلق بموت الملك ـ أو قبر فرعون كما قد يتبادر للذهن ، ولكن بناء الاهرامات تزامن دائما مع حالة أزمة سادت المملكة ، أزمة محددة للغاية ، إذ انها ترتبط دائما بالرفاهية والرخاء ؛ وهما من مصادر الحرية والنظرة النقدية وبالتالى مصدر تهديد للحكم المطلق، وعند اندلاع أول أزمة من هذا النوع، قدم الكاهن ـ المنجم رؤيته للحل : يجب القضاء على الرفاهية والرخاء، يجب استهلاك طاقة وثروات البلاد فى شىء هائل ، وإنجاز ضخم على أن يكون بلا أى فائدة !

وبعد نقل هذا الاكتشاف إلى الفرعون الشاب ، ومحاولات عديدة لإقناعه ، عدل **خوفو** عن قراره ، وأعلن عزمه على بناء هرمه ، ولكنه سيفوق كل الأهرامات السابقة واللاحقة ، سواء بحجمه الهائل ، أو بالوسائل المادية والبشرية التى سيتطلبها بناؤه .

والهرم الذى يبدو اليوم وسط الصحراء ، كأكبر كومة من الحجارة فى العالم ، ويبدو ظاهريا بدون حياة، ينطوى على لغز هائل ، ليس لغز أبوابه السرية ، ومداخله الخفية أو دهاليزه اللانهائية ، وغرفته الجنائزية ، ولكنه لغز يتعذر حله دون

تمحيص الأحداث التى شهدتها العقود القليلة الماضية ، على نفس مستوى الماضى السحيق .

فمن خلال التجربة الشمولية التى شهدها القرن العشرون ، شأنه شأن الحضارات الأولى للإنسانية ، يثبت **إسماعيل كاداره** ، أنه يمكن أن يلقى الضوء على بعض الغموض الذى يحيط بالهرم .. هل هو قبر ؟ ولكن قبر من ؟ الحاكم أم شعبه ؟ هل هو مجاز لكافة **اليوتوبيا** والعوالم المثالية التى تنتهى وسط بحيرة من الدماء والآلام ؟ هل هو مرآة ترى الأمم فى انعكاساتها حالة ترهلها وموتها البطىء ؟ هل الهرم مخلوق أسطورى ينبعث من رماده من قرن لآخر ، تحت أشكال مرئية أحياناً ، وخفية أحياناً أخرى ؟ هل هو وحش قادر على التكاثر والإنجاب ، رغم أنه يبلغ من العمر أربعة آلاف عام .

يقدم **كاداره** إجابته ، مع تقدم أحداث القصة ، ومع تقدم إيقاع البناء ذاته : نقل الحجارة إلى هضبة الجيزة ، إقامة المدرجات ، زيادة ارتفاع الهرم ، الدوار ، وزن كتل الحجارة ، ثقل الدولة ..

ربما كان المفتاح الحقيقى للغز ، الذى ينطوى عليه الهرم ، يكمن فى الصورة الخاطئة ، التى يقدمها لأعين الناظرين .



أحمد مرسى

سوزان سانتوج: عاشقة البركان

عندما اندلعت الحرب الأهلية فى أسبانيا سنة ١٩٣٧، لم يكن العالم قد اخترع التليفزيون، ولم يكن هناك، بطبيعة الحال، شىء يُعرف بشبكة أخبار الـ C.N.N التى كشفت عدساتها عورات العالم. ومع ذلك هب كتاب وشعراء مرموقون، مثل **إرنست همنجواى، وآندريه مالرو وستيفن سبندر، وجورج أورويل، و جورج ويل**، ليدافعوا بأرواحهم وأقلامهم عن قضية آمنوا بعدالتها.

ولكننا اليوم فى غسق القرن، فى ١٩٩٣، وشتان ما بين العصرين. أعرف أن صحفنا، وربمّا نشرات أخبار تليفزيوننا، وجميعها للأسف عالة على شبكات الإعلام الغربية، تنشر يومياً ما يتيسّر من أخبار مفجعة عما يجرى فى **البوسنة والهرسك**. ولكن ما تنشره صحفنا، وتذيعه محطات إذاعتنا وتليفزيوننا جدّ قليل ومبتسر، ولا يعكس عدساتها إلا تفصيلاً من لوحة فجائعية تتحرك تفاصيلها حركة بركانية، لا يمكن التنبؤ بها.

ولا يعرف الحقيقة، فى قبحها وعُريها، إلاّ أولئك الذين يعيشونها. ومع ذلك، لا يستطيع من يعيش فى الولايات المتحدة، بصفة خاصة، أن يتجاهل هذه المأساة التى تتوالى فصولها الدامية أمام مشاهدى التليفزيون، سواء كانوا ينشدون التسلية أو مجرد الإلمام العابر بمجريات الأمور. فما بالك بمُدمنى الأخبار الذين يثبّتون أزرار - الريموت كونترول ـ أو أجهزة التحكم من على بُعْد، على إحدى محطات **نيد تيرنر** ـ الذى اعتقد أنه غير فكرتنا عن العالم و الـ سى إن.إن، أو: «موجز الأخبار «THE HEADLIEN NEWS».

ولا أستثنى من هؤلاء المشاهدين الكتاب والشعراء والفنانين الأمريكيين. وحتى لو افترضنا أن معظمهم، ولا أقول جمعيهم، يأبون أن يضيّعوا أوقاتهم فى الجلوس

أمام جهاز التليفزيون، الذى قد يمثّل لبعض المثقفين، برغم خطورة وفاعلية تأثيره، الرمز الأساسى للثقافة الشعبية - المتدنية -، فلا أحسب أن هؤلاء البعض لايقرأون ولو صحيفة قومية واحدة مثل « **نيويورك تايمز**» أو « **واشنطن بوست** » ، وهما تخصصان يومياً عدة صفحات مصورة، عدا مقالات وأعمدة الكتاب والسياسيين، لتغطية أحداث حرب البوسنة، التى لاشك قد توّجت فجائع هذا القرن.

ومع ذلك، لم نسمع بكاتب أو شاعر بارز، أمريكى، أو أوروبى، سعى إلى أن يرى فظائع الحرب رأى العين، ولا أقول أن يعايش مسلمى **البوسنة** فى جحيمهم الأرضى، فيما عدا كاتبة أمريكية شجاعة، عمرها ٦٠ سنة، هى : سوزان سونتاج **Susan Sontag.**

وفيما كانت أنظار العالم ومسامعه موجهّة إلى قادة **حلف شمال الأطلنطى**، الذين هددوا باستخدام القوة الجوية ضد **الصرب**، لفكّ حصار **سراييڤو** ، وفى الوقت الذى كان **الصرب** يضيّقون الخناق حول المدينة، بالتجويع والترويع، وبينما راحت أقنعة الكذب تتساقط مع الانتظار، ومع قذائف مدافع الهاون الهادرة من شتّى أضلاع المدينة الجبلية، وتقاذف التصريحات الجوفاء فيما بين **واشنطن والأمانة العامة للأمم المتحدة**، حول من الذى يملك سلطة إعطاء الإشارة الأولى لإطلاق النار، فى مسرحية أقرب إلى ملهاة هابطة، لا هدف منها إلاّ تمكين المعتدى من الإجهاز على ضحيته.

ووسط هذا الصراع، أو بالأحرى فى بؤرة هذا الصراع، وعلى بعد ٣٠٠ متراً فقط من خطّ النار، كانت **سوزان سونتاج** تشرح أحداث اليوم لمجموعة من الممثلين البوسنيين.

وتقول **چانين دى ديوڤانا**، التى شهدت وسجّلت زيارة الكاتبة الأمريكية لسراييڤو فى مقال بعنوان « **عاشقة البركان : سونتاج فى سراييڤو** » * ... لقد راحوا يستمعون فى هدوء، بينما كانت سونتاچ، وهى امرأة طويلة، ملفتة للنظر، شعرها الأسود توخطه شعلة من البياض، تناقش معنى هذه الأخبار: كيف يمكن أن تحدث الضربات الجوية لإنقاذ مدينتهم، بل كيف يمكن أيضاً أن لاتحدث. وقالت: « **إننى أقول ذلك لكم بأمل حتى إذا حدثت، بعد غد فربّما اضطر إلى أن أغادر فندق - هوليداى إن - وأعيش مع أحد الممثلين**». وقد ضجّت قاعة المسرح الصغيرة بضحكة هستيرية، لأن الممثلين كانوا يعرفون أن سونتاچ يمكن أن تكون فى خطر أكثر مما يتعرضون له.

وخلال أسبوعها الأول فى **سراييڤو** ، استخدمت سونتاچ السيارة المدرعة التى استأجرتها صديقتها المصورة الفوتوغرافية **آنى ليبوڤيتز**، عندما كانت هناك، لتغطية إعداد مسرحية **صمويل بيكيت** : «**فى انتظار جودو**» التى أخرجتها **سونتاچ** ، بتكليف من مجلة «**ڤانيتى فير** ». ولكن منذ عودة آنى إلى الولايات المتحدة، فالمخرجة سونتاچ تتنقّل داخل المدينة فى سيارة غير مدرّعة، ورفضت أن ترتدى سترة واقية فى طريقها إلى المسرح.

---

* Aug.30- sept.6 - The New Yourk Observer.

لقد انتظرت سونتاج عمليات القصف الجوى من قبل. فى أبريل، عندما زارت **سرايفو** للمرة الأولى لمدة أسبوعين، وعندما كان لا يزال الجليد يغطى الأرض، بل وكانت الكهرباء المتوفرة أقل . كانت المدينة تشهد نوعاً من الانتفاضة، والأمل فى أن يفعل العالم شيئاً لكسر الحصار الصربى الخانق. ولم يحدث أىّ شىء واستمّر الحصار، لكن سونتاج قررّت أن تعود إلى البوسنة لتفعل شيئاً فى المدينة ، إما أن تخرج مسرحية **الآن** أو تعمل فى فيلم. ولكنها أدركت أن عمل الفيلم يقتضى الاستعانة بمصور سينمائى، والخروج من سرايفو لاستكمال إنتاجه، ولكن المسرح يعنى البقاء فى المدينة. وبدا هذا الخيار أكثر وضوحاً، وأكثر ملاءمة من الناحية الأخلاقية.

وكان اختيار العمل المسرحى واضحاً تقريباً أيضاً. فأدركت أن مسرحية **بيكيت**: « **فى انتظار جودو** » أكثر الأعمال ملاءمة . ففى **سرايفو** ، ينتظر المرء كل شىء : المياه والخبز ـ إذا أتيح ـ وعبوات المساعدة الإنسانية لكى يبقى سكان المدينة على قيد الحياة . وينتظر المرء أن يتوقف القصف، أو اليوم الذى يستطيع فيه أن يمسك بسماعة التليفون، ويطلب العالم الخارجى، أو يقود سيارة أو اليوم الذى ينتهى فيه الحصار.

وقد زارت **سوزان سونتاج** «**سرايفو**» للمرة الأولى مع ابنها الكاتب **داڤيد ريف** ، لتحاول أن تفهم تعقيدات الحرب، وشعرت فى الحال بوثاق يربطها بالمدينة وسكانها: «**جئت أول مرة كشخص عادى، لأن ابنى الذى تربطنى به علاقة حميمة، كان يكتب كتاباً عن البوسنة، ولم يكن يتحدّث عن شىء آخر . ولكننى لست مختلسة للنظر. لقد أردت أن أعود ثانية، وأفعل شيئاً، فليس هناك ما يدعو إلى الوجود هنا، ما لم تفعل شيئاً**».

وعندما سأل **هاريس باسوڤيتش**، مدير مهرجان **سرايڤو** الدولى للمسرح، الذى بدأ فى منتصف أغسطس بثلاث مسرحيات، ومدير مهرجان ما بعد نهاية العالم للفيلم العالمى ـ من ٢٣ سبتمبر إلى ٣ أكتوبر ـ ، الذى ستعرض فيه أفلام مهداة من **چيم چارموش ووليم وندرز** ـ ، عندما سأل **سونتاج** : ما هى المسرحية التى تريد إخراجها، أجابت على الفور: « **فى انتظار جودو** » لأنها كانت فى ذلك الوقت مثل « **فى انتظار كلينتون** ». وقد سألنى **هاريس** ما الذى أريد أن أفعله،فأجبت بدون تفكير مسبّق: «**لقد خطرت على بالى كما لو أنها كتبت من أجل سرايڤو**».ولكى تخلق أكبر عدد ممكن من الأدوار للممثلين، أعدت سونتاج إنتاج المسرحية بثلاث مجموعات من شخصيات **فلاديمير**، **واستراجون** تعمل فى آن واحد على المسرح.

وخلال البروفات اليومية، بعد حضور اسطلاعات الأمم المتحدة الصحفية، فى وادى القناصة، تقود **سونتاج** سيارتها ـ الجريحة ـ إلى مسرح الشباب السابق، وهو مبنى ملطّخ بالجرافيتو، فى منتصف شارع سكنى ينوء تحت القصف. ومن النافذة، يستطيع المرء أن يشاهد الصرب، وهم يراقبون كل حركات المدنيين، وفى داخل المسرح المعتم المضاء بالشموع، جلست **سوزان سونتاج** فى مقعد على خشبة المسرح، تدخن سيجارة تلو الأخرى

وتراقب الممثلين، وهم يتدربون على أدوارهم بلغة صربية ـ كرواتية. وكانت مساعدتها ميرزا هاليلوفيتش، وعمرها ٣٢ سنة، تُترجم لها، ولكن **سونتاج** التى ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بممثليها، وبالمسرحية، لم تجد صعوبة فى الإحساس فى الحال بارتكاب خطأ. وهى تقول : « **اللغة ليست مشكلة . فقد أخرج آرثر ميلر «موت بائع متجول» فى شنغهاى. ولكن المشكلة الحقيقية هى أن تعمل فى الظلام بدون كهرباء. إننى لا أستطيع أن أرى وجوههم، وهم لا يستطيعون أن يروا نصّ المسرحية، ونحن لا نعمل بالسرعة الممكنة بسبب هزال الممثلين. فهم ينسون سطورهم، لأنهم متعبون ، و لا يركزون لأنهم يسمعون انفجار قذيفة، ويتساءلون : أين وقعت** » .

وخلال جلسة بروفة ، أتى أحد الممثلين إلى المسرح ليعلن أن ممثلاً كلاسيكياً مبجّلاً ، **فلابيكو سبارافالو**، ٥٠ عاماً قد قتلته فى اللحظة قذيفة فى قلب المدينة، إن **سراييفو** تشهد يومياً مقتل عدد يتراوح من ٢٠ إلى ٥٠ مواطناً، ولايوجد إنسان واحد تقريباً لم تحطمه الحرب، بطريقة ما، ولكن البروفة فى ذلك اليوم كانت لا تزال ترزح تحت نبأ موت زميل، وإدراك كل ممثل أنه يمكن أن يكون من هؤلاء الذين يسقطون يومياً. وكان الألم ينعكس على وجوههم.

ونقول سونتاج : « **لا يعنى هذا أنهم يائسون. إنهم فقط يعانون، وقد أبرزت الحرب اليأس والغضب والمشاعر المعقدة. وفى الوسع رؤيتها فى وجوههم. ومع ذلك، فالمحظوظون أكثر من غيرهم، فهم أولئك الذين لا يزالون يعملون** ».

وبطبيعة الحال، صادفت سونتاج مصاعب جمة فى إنتاج عمل مسرحى، فى مدينة تقع تحت الحصار منذ ١٦ شهراً. **فهاليلوفيتش** يقرأ نصه فى ضوء بطارية، ولا يحصل أى ممثل من طاقم المسرحية على مكافأة مالية، وتذاكر العرض ليست للبيع، ولا يوجد إلاّ النزرالقليل لعمل الملابس والمنظر المسرحى، ولا توجد بالضرورة أية خطط فى المسرحية التى افتتحت فى منتصف أغسطس، مجانية، ومتاحة لأول ١٢٠ شخصاً يأتون إلى المسرح يومياً. والعروض صباحية فقط (ماتينيه)، وجميع الممثلين يتلهفون من أجل شيء من السجائر والطعام ـ إن **أمكو**، وهو أستاذ سابق للحركة المسرحية بمعهد الدراما فى **سراييفو**، والذى يلعب دور «لوكى»، يزن ١١٠ رطلاً فقط ، ويجد صعوبة فى حمل حقيبة ملابس فارغة. وذات صباح، عندما أحضر صحفى بطيخة إلى المسرح أثناء إحدى البروفات، دمعت عينا أحد الممثلين، وقال: إنه لم يذق الفاكهة منذ عامين.

وهذه الحرب ليست حرب سونتاج الأولى. فقد ذهبت إلى **ڤييتنام الشمالية**، خلال أكثر أيام الحرب خطورة فى إبريل ١٩٦٨، ثم فى عام ١٩٧٢ خلال قصف أعياد الكريسماس. وفى عام ١٩٧٣، ذهبت إلى **اسرائيل** وصوّرت، تحت قصف كثيف ، الاسرائيليين وهم يستخدمون قنابل **النابلم** فى **مرتفعات الجولان السورية**. وقضت شتاء قارس البرد فى الصين، وتنقلت كثيراً، حتى أنها كانت واحدة من نزلاء « **فندق هوليداى إن** » القلائل الذين قلما

شكوا من انعدام المرافق. وكانت كلّ صباح تلفّ قطع الخبز التى تقدّم لهامع الإفطار، لتأخذها إلى الممثلين، لأن مخبز المدينة أغلق منذ شهور.

قالت قبل عودتها إلى نيويورك، لدي ديوڤانا، كاتبة تحقيق: «**لقد شهدت حروباً من قبل، ولكن هذه المدينة بالقطع أخطر مكان بسبب عمليات القناصة فى هانوى كانت هناك ملاجئ من الغارات الجوية، وأنت إذا ذهبت إلى الملجأ تشعرين بالأمان، ومع أن الغارات الجوية كانت مخيفة هناك، فهى أقلّ إثارة للخوف من عمليات القنص أو القصف هنا. فلا مكان هناك يمكن للمرء أن يلجأ إليه حيث لا يموت الناس فى المدينة**».

وتقول ديديوڤانا: «**إن سراييڤو هى مدينة الموت، إن مشرحتها تنتفخ يومياً بجثث المقاتلين، ومقابرها قد امتلأت الآن بحيث لم يعد هناك مكان لشواهد القبور. ولكنها أيضاً مدينة على قدر هائل من القدرة على التحمل والمثابرة والحيوية، حيث يكافح الناس ليحافظوا على شيء أشبه بالحياة العادية. إن مشاهدة سونتاچ وهى تعمل، أو الاستماع إلى سوناتا لبيتهوڤن تأتى شاردة من أكاديمية الموسيقى، يذكّر المرء بغضب الألمان خلال حصار لينينجراد، عندما كان الروس داخل المدينة المحاصرة يتضورون جوعاً، ولكنهم كانوا لا يزالون يعزفون الموسيقى**».

ويقول باسوڤيتش مدير المهرجان: «**إن السؤال الذى نطرحه خلال هذا المهرجان هو: هل يستطيع الفن أن ينقذ العالم؟ لقد حاول الناس هنا، بعد بضعة أشهر من الحصار، أن يحافظوا على الثقافة بالرغم من البربرية، وما حدث هو أنها تطورت إلى مقاومة ضدّ الفاشية. نحن إذن نحافظ على مستويات عالية عندما نعمل. ونحن نعرف أننا لا نستطيع أن نكسر حصاراً مثل هذا، ولكننا نستطيع أن نحافظ على طريقة حياتنا العادية. ونحن لا يمكننا أن نحصل على طعام عادى، ولا أن نأخذ حماماً دافئاً كلّ صباح، ولكن الغرض من هذا المهرجان هو أن نجعل الناس يُدركون أن سراييڤو ليست مشكلة محلية. إنها مدينة أوروبية كبيرة واقعة تحت الحصار. مدينة تقع عل بعد ساعتين بالطائرة من مطار هيثرو ، فى لندن**».

●

وتعتزم سوزان سونتاچ أن تعود إلى سراييڤو، ربما فى الخريف، لتخرج مسرحية أخرى.

وفى مقابلة مع چون بيرنز، **صحيفة نيويورك تايمز** فى سراييڤو، قالت سونتاچ :« **إن سراييڤو هى الحرب الأهلية الأسبانية لعصرنا، لكن الاختلاف فى الاستجابة مذهل. ففى عام ١٩٣٧، اندفع أناس مثل:إرنست هيمنجواى، وأندريه مالرو، وجورج أورويل، وسيمون ويل إلى أسبانيا، برغم أنها كانت خطيرة بصورة لا تصدق. وقد أصيب ويل بحروق خطيرة وأصيب جورج أورويل بطلقة نارية، لكنهما لم يريا فى الخطر مدعاة لعدم الذهاب. لقد ذهبوا جميعهم تعبيراً عن التضامن،**

ومن خلال هذا التعبير انبثق بعض من أروع الأعمال الأدبية في عصرهم.

وقد فسرت **سونتاج** إحجام كتاب هذه الأيام عن الذهاب إلى **سرايڤو**، للتعبير عن التضامن مع سكانها المحاصرين، بفشل، ، ضمائر الكتاب والمثقفين في العالم الغربي أو موتها.

وفي الحقيقة، فقد أحدثت زيارة **سوزان سونتاج** الشجاعة لسرايڤو دوياً واسعاً في أوساط الإعلام الأمريكية، بما فيها شبكات التليفزيون، وقد شهدت مقابلة أجرتها **الإيه .بي. سي**، في شقتها في قلب **مانهاتن**، والصحف القومية، ومنها **نيويورك تايمز**، **وول ستريت جورنال**، والصحف المحلية، وخاصة جميع **التابلويد**.

وفي ضوء بعض الموضوعات المصوَّرة التي وقعت عيناي عليها في الصحف العربية التي أقرؤها، ومن بينها صحيفة مصرية بارزة، قدمتها على أساس أنها «**ناقدة بريطانية تعتبر من أهم نقاد القرن العشرين**» في صفحة تحمل اسم «**دنيا الثقافة!**.» ، أستطيع أن استنتج أنها أحدثت دوياً عالمياً وإذا توخيت الدقة، قلت إنها اجتذبت أيضاً أنظار العالم.

إن كلّ فعل ممكن أن يؤول بأكثر من معنى، وخاصة في بلد مثل **الولايات المتحدة**، حتى لو كان هذا الفعل مجردّ وقفة إنسانية باسلة، مثل ذهاب **سونتاج** إلى **سرايڤو**. فقد انبرى **هيلتون كرامر**، رئيس تحرير المجلة الفكرية الشهرية **The New Criterion** يعارض هدف الزيارة الذي رآه من زاوية مختلفة، مسقّاً المواقف القديمة، أو التاريخية، المماثلة لهيمنجواي **وجان بول سارتر** الذي اتهمه بالدفاع عن الستالينية، وبيكاسو، الذي سخّر مواهبه العملاقة لما أسماه «**الكذب بشأن استخدام الولايات المتحدة للأسلحة الجرثومية في كوريا**».. ويتناسى **كرامر** أن هذا الاتهام ثبت أيضاً في حرب **ڤيتنام**. ولا يزال المحاربون الأمريكيون القدماء يعانون من آثار الأسلحة التي استخدموها ضد الڤيتناميين.

ويصف **كرامر** لوحتي الحرب والسلام اللتين سجل فيهما بيكاسو فظائع الحرب الكورية «**بروباجندا**»، ثم يتهمه بتأييد تصدي السوڤييت لانتفاضة المجر في ١٩٥٦.

ويقول **كرامر** في مقاله الذي نشره في صحيفة «**وول ستريت جورنال**»، ولم ينشره في «**نيويورك أوبزرڤر**» التي يكتب فيها مقالاً أسبوعيا، تبرزه الصحيفة في صفحتها الأولى، لأنها نشرت موضوع **دي ديوڤانا** الذي أشادت فيه كاتبته بموقف **سونتاج**، يقول :«إن سونتاج ماحققت ذيوع الاسم على أساس مقالاتها التي تناولت ما كان يُسمّى في الستينيات «بالحساسية الجديدة»، وهي موضوعات لا تؤهلها بأية طريقة كانت للخوض في مناقشة الشؤون السياسية الوعرة أو لإدانة سارتر البشع في الدفاع عن الأنظمة الشمولية في هاڤانا وهانوي ، بينما قامت في الوقت نفسه، بطبيعة الحال، بانتقاد سياسات «حكومتها الديمقراطية»، وفي الواقع لقد ذهبت سونتاج إلى أبعد من ذلك، ففي مناسبة مروّعة ندّدت «بالجنس الأبيض» بأسره على صفحات مجلة «**بارتيزان ريڤيو**» الأدبية، باعتباره «سرطان» التاريخ الإنساني ولكنها فيما بعد، اعتذرت عن هذه الملاحظة، لا لسبب إلاّ لأنها أصيبت في الوقت نفسه بمرض السرطان، وقد أدركت أنها كانت غير منصفة للسرطان، وليست منصفة للجنس الأبيض!».

ويسخر **هيلتون كرامر** من انتقاد سونتاج للامبالاة المثقفين الأمريكيين بصفة خاصة، والغربيين بشكل عام، بمحنة البوسنة ونعتهم بموت الضمير. ويحاول في نفس الوقت أن ينفي أن يكون انضمام كتاب ومثقفي الثلاثينيات إلى صفوف الجمهوريين في الحرب الأهلية الأسبانية كان بدافع التعبير عن التضامن، بل إنه ينكر أن هذه التجربة قد تمخضت عن «بعض من أفضل الأعمال الأدبية في ذلك الوقت» . ويقول : «إن من يقول بفائدة مثل أفعال التضامن السياسي هذه، على أساس قيمة الأدب الذي تفرزه، فهو إما يكون إنساناً غبياً أو أن يكون إنساناً مثقفاً!».

والواضح أنه لم يتبادر إلى خاطر سونتاج أبداً، أن تتساءل، ما هو النفع - إذا كان هناك نفع - الذي عاد على رفاهة الشعب الأسباني من جانب هؤلاء الكتاب.

ويضيف **كرامر** : « إن الحقيقة هي للأسف ، أن وجود كُتاب في أسبانيا لم يكن له تأثير على نتيجة الحرب في أسبانيا، وأن لحظة سوزان سونتاج التي تناقلتها أجهزة الإعلام بصورة واسعة في أضواء سراييفو لن تؤثر بأي شكل كان على نتيجة هذه الحرب، أيضاً.

ولقد نقلت آراء **هيلتون كرامر**، لا حول موقف الكاتبة الأمريكية من حرب **البوسنة** فحسب، ولكن في جميع مواقف الكتاب والشعراء والفنانين الآخرين من قضايا مشابهة، وإن اختلفت من حيث الشكل والموضوع ويبدو أن **كرامر**، هو بلا جدال مثقف جاد ومحافظ، يجاوز في محافظته في بعض الأحيان، حدّ الشطط، إلي الرجعية. ولابد أن استدرك هنا (من ناحيتي) لأبيّن أني لا أستخدم كلمة الرجعية هنا بمدلولها الستيني، أو حتى بمدلول ما قبل انهيار الشيوعية، ورُبمّا أعني بها الحكم على مواقف شخصية، وأحداث معينة خارج سياقها التاريخي، ومن زاوية تعكس الأشياء بالأبيض والأسود، وتعكس، قبل أيّ شيء آخر، تعصباً عرقياً له أخلاقيته الخاصة.

وهذا هو ، للأسف، **هيلتون كرامر**، الذي أحرص ، مع ذلك. على قراءته، منذ أن كان مسؤولاً عن «**صفحات الفن التشكيلي**» في صحيفة **نيويورك تايمز**، وأعترف أني أحرص على شراء « **نيويورك** أوبزرفر» لقراءة مقاله ، لأنه من النقاد الأمريكيين القلائل الذين لا يخشون أن يقولوا رأيهم في فنان، حتى لو خالفوا جميع آراء النقاد الآخرين. وربما كانت هذه الشجاعة، التي تصدر عن قناعة، وليس عن جهل، هي ميزته الأولى.

وأخيراً، يبقى السؤال: هل حتّى العدالة يمكن أن تكون قضية نسبية؟!

لقد سُئلت **سوزان سونتاج**، في مقابلة مع شبكة التليفزيون العامة، وهي شبكة غير تجارية، تُعنى بالبرامج الثقافية والفنية، رفيعة المستوى: لماذا لم يكترث الكتاب والفنانون الغربيون باتخاذ موقف أخلاقي من صراع البوسنة الدامي، فقالت: « **يبدو أن مجرد ربط البوسنيين بالإسلام، كان سبباً كافياً ليدير الغرب ظهره لمأساة مسلمي البوسنة. ويؤسفني أن أقول إن الغرب أو الإعلام الغربي على نحو أدق، قد جعل الغربيين لا يفرقون بين الإسلام، والإرهاب** » .

صبري حافظ

مسرحية « الجرس »

لفرقة الحكواتي اللبنانية

قليلة هي عروض المسرح العربي التي تجيء إلى لندن ، لأن الازدهار الكبير الذي تعيشه الحركة المسرحية الإنجليزية ، والإمكانيات الضخمة التي تتيحها لمسرحييها ، والفرق العالمية الكبرى التي تستضيفها خشبة المسرح اللندني ، تجعل أي مسرحي عربي يفكر أكثر من مرة قبل المغامرة بالمجيء بعُرضه إلى لندن التي تعد بحق عاصمة المسرح في عالمنا المعاصر . لكن المشاهد العربي في لندن كان محظوظا في الآونة الأخيرة ، لأنه بعد أن جاءت فرقة **كاراكالا** اللبنانية بعرضها الراقص الجميل لرائعة شكسبير «**حلم ليلة صيف**» إلى لندن في الشهر الماضي ، واستطاعت أن تحوز على إعجاب الكثيرين من مشاهدي المسرح الإنجليزي العريق الذي أعجبته جسارتها في التعامل مع النص الشكسبيري ، ها هي جمعية خريجي الجامعة الأمريكية في بيروت بالمملكة المتحدة تنظم عرضا مسرحيا لبنانيا جديدا في قاعة معهد الكومنويلث الواقعة في شارع **هاي ستريت كينزينجتون** استقدمت فيه فرقة الحكواتي اللبنانية المعروفة لتعرض مسرحيتها «**الجرس**» التي حظيت بشعبية كبيرة في لبنان على مدى الشهور الماضية، وحصلت على جائزة مهرجان **قرطاج** الدولي للفنون المسرحية في تونس قبل شهور ، فقررت جمعية الخريجين استضافتها في لندن لتقدم عرضها الممتع للجالية اللبنانية فيها . ويبدو أن حصول هذا العرض المسرحي المثير «**الجرس**» على الجائزة الأولى في مهرجان **قرطاج** الدولي للمسرح في تونس ، هو الذي شجع الفرقة بعد فوزها في هذا المهرجان الدولي، وإعجاب الجمهور اللبناني الكبير به على المجيء به إلى عاصمة المسرح لتختبر مدى صلابة رؤاه المسرحية على خشبتها .

والواقع أن هذا النوع من العروض المسرحية التي تخصصت في تقديمه فرقة الحكواتي اللبنانية

منذ إنشائها بقيادة المخرج المسرحى اللبنانى المخضرم **روجيه عساف** من العروض المسرحية القليلة التى تستطيع الصمود أمام اختبار لندن المسرحى الصعب. لأن فرقة «**الحكواتى المسرحية اللبنانية**» وكما يشير اسمها نفسه من الفرق المسرحية التى تعتمد على ابتعاث التراث المسرحى الشعبى، وتستلهم رؤاه وتقنياته الدرامية فى جل أعمالها التى تتابعت منذ عدة سنوات. ومن هنا فإنها تقدم لوناً مسرحياً فريداً يتميز بالأصالة والبعد عن الحذلقة، ويستطيع لذلك الصمود أمام اختبار المسرح الإنجليزى الصعب، لأن امتداد جذور العمل فى أرض تراثه الشعبى يحميه من أى إحساس بالدونية الثقافية الناجمة من الشعور بأنه عالة على المسرح الغربى. فضلاً عن أن هذا المسرح يعتمد فى جل تجاربه المسرحية على استلهام الواقع اللبنانى، وطرح مشاكله ورؤاه الفريدة على خشبة المسرح، والبحث عن حلول درامية متميزة لتلك المشاكل، مما يجعل عروض هذا المسرح الشعبى أقرب إلى شريحة الحياة المتوهجة بالصدق والحركة، الطالعة من خضم التجارب المعاشة، والطامحة إلى سبر أغوار الواقع والتعرف على جوهر رؤيته، لأن هذه الفرقة تعتمد على خبرة الراوى الشعبى بالواقع والجمهور الذى يتعامل معه على السواء، ولكنها ترتفع بتلك الخبرة الشعبية الخام إلى آفاق العرض المسرحى الحديث، بعد أن تخضعها لقواعد اللعبة المسرحية، وترقق كشوفها الغضة بعد تمريرها عبر مرشح الفن المسرحى الذى يرهف قدرتها على التعبير، ويوسع من أفق دلالاتها، ويثريها بغناه التأويلى الذى تكسبه الأبعاد الدرامية حياة جديدة مترعة بخصوبة الفن وغناه الذى لا يحد.

وقد تجلى هذا المنهج بوضوح فى مسرحية «الجرس» التى أعد نصها الممثل اللبنانى القدير رفيق على أحمد وقام بتمثيل جميع شخصياتها على المسرح وحده. أقول أعد نصها لا ألفها، لأن هذه المسرحية من النوع الذى ينتج تجربته من خضم الحياة، ومن غمار مادتها الغنية الخام. لأن الفرقة تعمل بمنهج أقرب إلى ذلك الذى أرست قواعده فرقة «الحصاد المشترك» الإنجليزية منذ السبعينيات، وهو المنهج الذى يعتمد دراسة الفرقة لظاهرة من ظواهر الواقع، أو جزئية من جزئياته، بشكل جمعى، ومن خلال معايشة المشكلة بكل زخمها ومباشرتها، ثم صياغتها بعد ذلك فى عمل مسرحى. فقد قام نص «الجرس» على نوع من البحث الدرامى الذى يعتمد على جمع الكثير من قصص الحياة الحقيقية فى الجنوب اللبنانى، وضمها فى سلك درامى واحد لا يعتمد على تطور الحدث التقليدى، بقدر ما يعتمد على تجاور القصص وتفاعلها، وعلى ترجيع بعضها لأصداء البعض الآخر، وعلى الجدل الخلاق بين متجاوراتها، بطريقة تتخلق معها دراما حديثة من نوع جديد. قادرة على أن تأسر لنا فى تضاعيف أحداثها أهم قضايا الجنوب اللبنانى فى صراعه المرير مع الطبيعة من ناحية، ومع تناقضات الحرب والاجتياح الصهيونى من ناحية أخرى. وأهم من هذا كله طبيعة التوتر بين حلم هذا الجنوب بهويته العربية، وواقعه الرازح تحت وطأة الحرب الأهلية، والقصف الصهيونى المستمر لقراه الرافضة للانصياع لشروط العدو أو

الاستسلام لمواضعات الهزيمة . وقد استطاعت المسرحية أن تكشف لنا هذا كله لأنها جعلت مهمة الكشف عن التناقض بين الشعارات السياسية والواقع اليومى همها الأساسى الذى يمكنها من سبر أغوار الواقع وإرهاف قدرة المشاهد على إعادة رؤيته من جديد . كما أن إخلاصها لمنهج مسرح الحكواتى الذى يفترض . كالحكواتى التراثى نفسه ، التعامل مع الخبرة المشتركة بين الفنان والمشاهد ، ومن هنا يلجأ إلى نوع من الإشارات الخاطفة والمكثفة التى تستهدف ابتعاث هذه الخبرة لا إعادة روايتها بحذافيرها ، ساهم إلى حد كبير فى خلق هذا التواصل الحميم بين العرض والجمهور . فقد نجح العرض فى ابتعاث أطياف الواقع اللبنانى وطرحها بقوة فى فضائه المسرحى ، وتمكين المشاهد من إجراء حواره الخاص معها . فقد شاهدت هذا العرض مع الصديقة الكاتبة اللبنانية حنان الشيخ التى ردتها تفاصيل العرض إلى الكثير من وقائع حياتها الماضية فى الجنوب اللبنانى .

وتحكى المسرحية التى تستقى اسمها من «جرس» راعى الغنم الجنوبى الذى يهش به على غنمه ، وله فيه كما سنكتشف فيما بعد مآرب أخرى، قصة هذا الراعى الجنوبى «أبو عيسى» الذى يحب قطيعه وضيعته «أى قريته» ، وقد جاءه نبأ استشهاد ابنه فى بيروت على أيدى إحدى الميليشيات . وتبدأ المسرحية وقد فقد أبو عيسى جرسه، رمز سيطرته على القطيع وتواصله معه ، ومكون مفردات لغة التعامل مع أفراد القطيع الحرون ، كما فقد ابنه فى قتال الميليشيات فى بيروت . لتخلق نوعا من التوازى بين الجرس/ اللغة / السلطة / والابن المفقود . فضياع الجرس يستثير فيه النبأ الفاجع وذكرى اعتقال الإسرائيليين له أثناء بحثهم عن جنود المقاومة الفلسطينية الذين ساعدهم مع أبناء ضيعته على الإفلات من شراك العدو الصهيونى. لكن علاقته بالفلسطينيين الذين ساهم فى إنقاذهم سرعان ما تتدهور عندما تؤدى صواريخ الفلسطينيين الطائشة التى يقذفون بها المواقع الإسرائيلية دون أن تصيبها بضرر يذكر إلى أن يصب الإسرائيليون نيران مدافعهم الثقيلة على الضيعة فيدمرون بيوتها ويقتلون أهلها الآمنين . فقد أحال الإسرائيليون الضيعة القريبة من الحدود إلى رهينة يصبون عليها جام غضبهم كلما صوب الفلسطينيون إلى مستعمراتهم صاروخا طائشا . ويدور نقاش حاد فى الضيعة حول هذا المأزق ، يناصر فيه «خليل» معلم مدرستها الذى لا يزال يحلم بالعزة القومية والمشروع الناصرى القديم القضية الفلسطينية ، ويؤازره فى ذلك أبو عيسى الذى لا يزال يحلم بمستقبل ينتصر فيه العرب على عدوهم الصهيونى . لكن الفرق بين حماسة خليل الشعارى وواقعية أبى عيسى العملية يتجسد بوضوح فى هذا النقاش . لأن أبا عيسى يعتقد أن الضرر الذى يحيق بالضيعة من جراء هذه الصواريخ غير المؤثرة أكثر من ذلك الذى ينال من العدو نفسه . لكن صوت فيصل إدريس سرعان ما يقتحم الجدل بخطابيته اليسارية وشعاراته المضجرة . ويستمر الجدل بين مختلف الفرقاء حتى تتكشف من خلاله كل تناقضات الحياة الاجتماعية فى الضيعة . ولا يفوت العرض أن يكسر حدة هذا الجدل بنوعين من الترويح ، يكشف أولهما الذى يتعلق بمغامرة «غزالة الجنسية» ، وحماسة

المدرس التقدمى الذى صدع أبناء القرية حديثا عن تحرير المرأة ، لمطاردتها وتجريسها وعقابها ، عن بعض أشكال النفاق الاجتماعى فى القرية ، وعن التناقض بين أقوال أصحاب الشعارات وأفعالهم ؛ بينما يحيل الثانى الجدل السياسى العقيم إلى رقصة شعبية تطهيرية تنداح فيها كل الآراء المتصارعة فى تساوق راقص على أنغام الدكة اللبنانية التى ينتهى بها الفصل الأول من المسرحية ، فى نوع من الطقس الجماعى ، يستهدف التأكيد على أن اختلاف الآراء والاجتهادات ينطوى فى العمق منه على وحدة الهدف الوطنى ضد العدو الصهيونى .

وعندما يبدأ الفصل الثانى من المسرحية نجد أبا عيسى غاضبا من شباب القرية الذين تركوا المدرسة للانخراط فى الميليشيات الحزبية والطائفية . وهى ميلشيات سرعان ما سيطرت بعسفها وضيق أفقها على وجه الحياة فى القرية بالرغم رداءتها وعجزها عن القيام بفعل ناجز إزاء غطرسة العدو الصهيونى. وتقدم لنا المسرحية فى هذا الفصل منظور نساء القرية للأحداث ، بعد أن استأثر الرجال بالفصل الأول ، فنتعرف على رأى أم تنشر غسيلها، فى سلوك ابنها الذى انخرط فى إحدى الميليشيات الحزبية ، بصورة يتوازى فيها فعل نشر الغسيل العملى بفعل نشر غسيل الميليشيات الاستعارى ببراعة درامية تملأ المسرح بالحركة والإدهاش . كما نتعرف على «أم موسى» التى ترفض المناحة على ابنها الذى قتل فى بيروت ، لأنها تدرك أن الموت نتيجة صراع الميليشيات أبعد ما يكون عن الشهادة من أجل الوطن ، تستعيد حدث ميلاده أثناء عملها بالحقل ، وأيام طفولته وشقاوته ، ثم ترتد من جديد إلى الحاضر بمهارة مسرحية لا تفوت المشاهد تنقلاتها بين الأزمنة بالرغم من ثبات المشهد والممثل ، وتغيير المزاج والإيقاع وحدهما . لكن زوجها ، أبا موسى ، ينعى ابنه الشهيد ويتذاكر كل الذين راحوا ضحية الحرب الأهلية من أبناء ضيعته . الحاج حسين الذى مات ضحية القصف الصهيونى، ودفن تحت الأنقاض دونما جنازة ، وكيف ألفت عنه الأناشيد وتغنت ببطولته فى الدفاع عن الضيعة ودرء خطر العدو عنها ، ثم أحاله الخيال الشعبى إلى بطل أسطورى يزود عن الحمى ، ويشارك فارسا مطهما فى قرية مجاورة فى أعمال المقاومة البطولية ضد الاجتياح الصهيونى . فالذين يحبون أرضهم وبلادهم يموتون فى سبيلها لا يحتاجون للأحزاب أو الأيديولوجيات .

ونعرف كذلك كيف توحدت القرية أثناء الاحتلال الصهيونى ، وتكشف أناسها البسطاء عن أبطال حقيقيين قادرين على الدفاع عن أرضهم ومقاومة العدو الصهيونى . وكيف انتهى القتال بين الفرقاء من الميليشيات المتصارعة ، توحد الجميع فى درء خطر العدو الصهيونى ، وساعدهم فى ذلك كل أبناء القرية صغيرها قبل كبيرها . وكيف تسترت القرية بكاملها على أحد أبنائها الذين يبحث عنهم العدو، وكان واقفا مع أهل القرية أمام العسكر الصهاينة ، وهم يسألون كل شخص عما إذا كان هو ، ولكن لم يتطوع شخص واحد ، طفلا كان أو امرأة أو رجلا ، ليدلهم عليه وهو واقف أمامهم . وكيف استطاع المواطن العادى حسن بلال القتال بضراوة ، ومراوغة العدو والإفلات منه بعدما قبضوا أكثر من مرة عليه وعذبوه . وتروى لنا المسرحية كيف أفلت منهم ، لا خلسة ، وإنما أمام

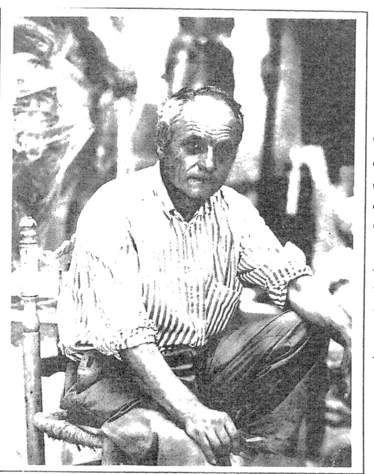
أعينهم وهم عاجزون عن اللحاق به ، فقد أوهمهم بأنه سيدلهم على مخزن الذخيرة ، وطلب منهم أن يأخذوه إلى منطقة معينة فى روابى القرية ، ولما وصلوا إلى هناك طالبهم بفك العصابة عن عينيه لأنها منطقة ملغومة ، وأخذ يتقافز بين روابى أرضه كأرنب برى يعرف كل شبر فيها ، وهم أجبن من أن يتبعوه ، لأنه أوهمهم أنه يجرى فى حقل للألغام ، حتى أخفته الأرض بين شقوقها . هكذا تتكشف تفاصيل ملحمة بطولة البسطاء من ناحية ، وفراغ مزاعم المذهبيين وادعاءاتهم النضالية الكاذبة من ناحية أخرى ، وعبث الموت الناجم عن الصراع بين الأشقاء الذين راحوا ضحية الصراعات الحزبية والمذهبية فى الحرب الأهلية . هنا تغلب الدموع الراوى «أبا عيسى» فيجهش بالبكاء، وهو يتذكر مناضلا عرفه وأحبه دون أن يعرف اسمه ، وذات يوم رأى صورته فى الصحف وقد استشهد فى معركة مع العدو الصهيونى . وهذه هى النهاية التى كان يتمناها لابنه بدلا من موته فى صراع الميليشيات ، حتى خليل مات هو الآخر فى صراع الأشقاء لا فى الحرب مع العدو . ويترك «أبو عيسى» الجرس ، وقد اكتملت دورة العرض ، لمن يجيء ليبدأ به حياة جديدة ، تستنقذ فيها الضيعة طاقتها المبددة فى الصراع بين الأشقاء ، وتوجهها صوب العدو ومن أجل مستقبل أفضل .

وبهذه النهاية المتفائلة تنتهى المسرحية التى نهض بعبء تمثيل كل شخصياتها النسائية والرجالية على السواء ، الممثل القدير رفيق على أحمد ، فملأ المسرح بالحياة ، وتمكن من استقطار لحظات نادرة من الفرح من قلب مأساة الضيعة الجنوبية الصغيرة التى احتوت فى تضاعيفها على مأساة لبنان كله ، بل وعلى مأساة الوطن العربى برمته الذى فقد فى صراعات أبنائه أكثر مما فقد فى الصراع مع عدوه الرئيسى من الصهاينة . وقد استطاعت المسرحية أن تحيل هذا الواقع اللبنانى الجنوبى المحدد إلى استعادة درامية للواقع العربى كله ، لأنها تمكنت من التعامل مع الواقع الذى صدرت عنه بحساسية مرهفة . واستطاعت أن تستثير المشاهد للتفكير دون أن تصبح هذه الاستثارة عبئا على البنية الدرامية ، بل عاملا مشاركا فى تطويرها . لأن العرض استطاع من خلال استخدامه الفنى الحاذق للفضاء المسرحى ، للمفردات المختلفة للغة المسرحية من حركة ، وإضاءة وملابس ، وديكور ، وألوان، أن يحقق توازنا حساسا بين التجسيد والإيحاء ، وبين ابتعاث الذاكرة والحذر من الوقوع فى عاطفية الحنين ورومانسيته الزاعقة ، وبين إثارة العقل وإمتاع العاطفة . فقد أدرك العرض أن مهارة الممثل وحدها ، لا تستطيع أن تحيل ندف الذكريات إلى عمل درامى إلا إذا تضافرت معها كل مفردات اللغة المسرحية المختلفة ، وهى لغة استطاع العرض استخدامها فى إثارة خيال المشاهد وفى بلورة رؤى العمل على السواء . فتمكن بذلك من تقديم عرض مسرحى ممتع ومثير للعقل والوجدان فى وقت واحد .

لوث جارثيا كاستنيون

معرض خاص لأغلى رسام اسبانى حى :

أنطونيو لوبيث جارثيا



يُقام فى متحف الملكة **صوفيا** فى مدريد معرض يضم مختارات لواحد من الرسامين (المصورين) الأحياء، معروف بأن أسعار لوحاته صارت الأغلى بين أعمال الفنانين الأحياء . إنه الفنان **أنطونيو لوبيث**. من مواليد مدينة **طوميوسو** (ثيوداث ريال) عام ١٩٣٦ حيث بدأ الرسم تحت رعاية عمه أنطونيو لوبيث توريس وفى ١٩٤٩ يسافر **أنطونيو لوبيث** إلى مدريد ويدرس فى معهد **سان فرناندو** للفنون الجميلة . وهناك تعرف على الرسامة **ماريا مورينو**، التى ستصبح زوجته فيما بعد . وفى ١٩٥١ عرض **أنطونيو لوبيث** لوحاته على الجمهور لأول مرة . ومنذ هذا التاريخ حصل على كثير من

المنح . وسافر إلى إيطاليا واليابان وأمريكا. وفى أمريكا عرض لوحاته فى أهم جاليرى فى العالم حيث لا يعرض إلا كبار الرسامين وذلك فى«**جاليرى مالبورى**» فى نيويورك . ويصبح **أنطونيو** واحداً من أهم الرسامين فى الحركة التشكيلية المعاصرة ، ويتنافس هواة الاقتناء للحصول على أى من لوحاته رغم أسعارها الخيالية .

طوال واحد وثلاثين عاما لم يقم أنطونيو لوبيث معرضا مستقلاً له فى مدريد . والآن (فى مايو ١٩٩٣) يفتتح فى مدريد ، فى متحف الملكة صوفيا ، هذا المعرض الذى يضم مائة لوحة وثمانى لوحات مختارة من أعماله جُمعت من أوروبا وأمريكا وآسيا .

وفى الوقت نفسه يُعرض فى أسبانيا فيلم «**شمس السفرجل**» للمخرج الإسبانى المعروف **فيكتور إيريثى**. وهذا الفيلم حصل على جائزة النقاد فى مهرجان كان الأخير . وأبطال هذا الفيلم الروائى هم أنطونيو لوبيث وعائلته وأصحابه .

رغم كل هذا ما يزال لوبيث متواضعاً وكريماً يتحدث دائما بحرارة عن أعمال الفنانين الآخرين ، ويذكر دائماً أن أعماله غير مكتملة ومليئة بالعيوب إنه مصور دقيق ، بطىء ، خاشع، جاد ، بعيد عن مغريات العالم . يعترف نجومه من هذه الشعبية والشهرة التى حازها . يقول فى مقابلة صحفية :

« لا يمكن لكم أن تقدروا مقدارانزعاجى . إن كل هذا يفقدنى توازن حياتى ويُزعجنى. إنى أخجل حين أرى نفسى على شاشات السينما ، فانا خجول ولا أحب أن أكون بطلاً فى أى شىء . ولا أفهم الآن لماذا يقام معرض مختارات

لفنان لا يزال على قيد الحياة.»

وعن إحساسه وهو يرى من جديد كل هذه اللوحات وقدجُمعت من شتى أنحاء العالم ، يجيب **لوبيث** : « إن هذا أمر يسره ويزعجه فى الوقت نفسه . فهو يعتبر لوحاته مثل الأبناء الذين لابد أن يستقلوا بأنفسهم ويعيشوا بعيداً عن بيت العائلة . وهو يحس بالألم عندما تفارقه واحدة من لوحاته . ولكن هذا شيء لا مفر منه ، وإن لديه نفس إحساس الأب حين يرى الإبن الضال وقد عاد إلى بيت أبيه .»

تعرض أعمال **لوبيث** فى هذا المتحف المدريدى الكبير الذى يضم فى واحدة من قاعاته لوحة **بيكاسو** الشهيرة الـ «**جيرنيكا**» . ويحس **لوبيث** بالسعادة حين توضع أعماله إلى جانب لوحة **بيكاسو** فى أهم متحف للتصوير المعاصر فى القرن العشرين يقول **أنطونيو لوبيث** : إنه يرسم من خلال إحساسه ، ولهذا السبب فإن أعماله مستمدة من حياته. ولأنه عاش فى مدريد فإن هذه المدينة هى المادة الخام المفضلة لديه. ويعترف باستمرار أنه لا يستطيع أن يحلم بأماكن أو فضاء أو ناس لا يشكلون جزءا من حياته . ورغم ذلك فإنه يتحدث عن شوقه إلى البحر وإلى عمل لوحة « **بحرية** » وهو الذى جاء من أرض كاستليا ـ لامنتشا فى قلب أسبانيا ، وهى أرض بعيدة عن البحر وليس بها أنهار، أرض جافة وخشنة . وهى الأرض التى أورثت «**دون كيشوت** » الجنون . يقول **أنطونيو** إنه لايوجد إنسان فى الدنيا لا يشتاق إلى معجزة البحر . ولابد أن نتذكر أن كوكبنا الذى نعيش عليه هو الكوكب الوحيد الذى يحتوى على الماء.

لا يحب **أنطونيو** السفر . والسفر عنده مرتبط بالعمل فقط . وهو يحس أنه لاتوجد فروق أساسية بين الأماكن . وقد وقع منذ زمن فى حب مدينة **مدريد** ، على الرغم من كل عيوبها ونقائصها . يقول: « إن لهذه المدينة بريق خاص لا يُمَل » . ويرى الناس أنطونيو دائما فى شوارع مدريد يمارس فنه ، يرسم المحطات والناس والبيوت .

وإلى جانب صورة الفنان ، نرى فى اللوحة رقم (١) التى رسمها عام ١٩٦٥ خليطاً بين الطبيعة الحية والصامتة . واللوحة رقم (٢) أعطاها اسم « **التناول الأول** » ـ أى طقس تناول القربان حين يصل الولد أو البنت إلى سن الثامنة تقريباً . والفتاة موضوع اللوحة هى ابنته ، وفى الخلفية يقف الفنان (**بلا قبعة**) مع المخرج السينمائى **فيكتور إيريثى** . واللوحة (٣) رسمها فيما بين ١٩٧٤ ـ ١٩٨٢ بعنوان « **نافذة فى الأصيل**».

أ ٠ ع ٠ ح

العمارة ، والتنمية ، والأدب وأفضل شاعر إفريقى فى هذا العام

كان موسم أصيلة هذا العام هو **الموسم السادس عشر**. وكان برنامجه الحافل وتنظيمه الدقيق وتأثيره الواضح فى حياة المدينة المغربية الصغيرة التى يقام فيها دليلاً على ما حققه من نجاح مطرد حول المشروع الثقافى الذى بدأ متواضعاً إلى مؤسسة قوية مرموقة فى الوطن العربى ، وفى الدوائر المهتمة بثقافة العالم الثالث ، وبالتبادل الثقافى بين البشر.

وقد بدأ هذا الموسم الثقافى عندما تأسست فى **مدينة أصيلة** الواقعة على شاطىء **المحيط الأطلنطى** «**جمعية المحيط الثقافى**» عام ١٩٧٨، وقررت إقامة هذا المهرجان الثقافى بجهودها الذاتية ، وبمشاركة أبناء المدينة الذين كان المدعوون العرب والأجانب ينزلون ضيوفاً عليهم. وقد كان المقصود من إقامة هذا الموسم الثقافى السنوى تحقيق التبادل بين مثقفى المغرب والمشرق العربيين، وثقافات البحر المتوسط عامة، وقد اتسعت رقعة التبادل فى السنوات الأخيرة، فأصبح يشارك فى المهرجان مثقفون وفنانون من أفريقيا وأمريكا والشرق الأقصى. وبفضل الإعداد المنظم والبرنامج المتنوع والاختيار الدقيق للمشاركين، والطابع الديموقراطى المفتوح ، نجح الموسم ، ولفت إليه أنظار الجهات الرسمية فى المغرب ، والمنظمات الثقافية الدولية مثل اليونسكو، فنال الدعم الذى ساعده على بناء **مركز الحسن الثانى** للملتقيات الدولية، بالإضافة إلى ترميم أحد القصور الأثرية المهجورة إلى **قصر للثقافة**، وإنشاء **المنتدى الثقافى العربى الأفريقى** : «**منتدى أصيلة**»، وإنشاء «**جامعة المعتمد بن عباد**» الفصلية، وهى مؤسسة ثقافية مفتوحة تمارس نشاطها فى فصل الصيف ، حيث يحاضر فيها عدد من المثقفين المغاربة والأسبان. وقد تمثل الاعتراف المغربى بنجاح الموسم فى اختيار السيد **محمد بن**

عيسى وزيراً للثقافة فى الحكومة المغربية السابقة، ثم اختياره سفيراً للمغرب فى **واشنطن** وهو المنصب الذى يحتله الآن.

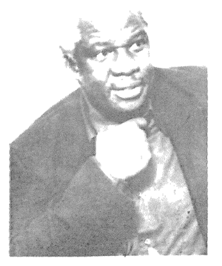
وفى هذا الموسم الأخير الذى بدأ فى أواخر يولية ، وانتهى فى أواخر أغسطس كما يحدث كل عام، أقيمت ثلاث ندوات كبرى ، خصصت الأولى للعمارة الشعبية فى البلاد التى امتزجت فيها العناصر العربية الإسلامية بالعناصر الأيبيرية ، وهى بلاد المغرب العربى ، وأسبانيا والبرتغال ، وأمريكا اللاتينية. وقد بحث المشاركون فى أوجه التشابه والتنوع، وفى تأثير معايير الشكل والتصميم الإسلامية فى العمارة الشعبية، ودور التراث المعمارى كقاسم مشترك فى إنعاش التبادل الثقافى والفنى، بالإضافة إلى الإسكان الشعبى والتخطيط المدينى المعاصر بين المحافظة على الهوية والتغيير. وقد شارك فى هذه الندوة معماريون من الغرب، والعراق، والولايات المتحدة، وأسبانيا، وإيطاليا، وبعض دول أمريكا اللاتينية. ولم يشارك فيها المصريون رغم أهمية الموضوع بالنسبة لهم والخبرة الضخمة التى تركها لهم المعمارى المصرى الشهير **حسن فتحى** فى موضوع **العمارة الشعبية** أو **عمارة الفقراء** بحسب تعبيره.

وكان موضوع **الندوة الثانية** هو **«دور المؤسسات المالية فى التنمية»** حيث اختار المشاركون أن يبحثوا دور هذه المؤسسات فى تنمية الأقطار العربية، فتحدثوا عن هيكلة الاقتصاد العربى، وعن انعكاس النظام المصرفى العربى على حركة الاستثمارات فى البلاد العربية، وعن دور المؤسسات العربية فى الأسواق المالية العالمية، وعن الصناديق العربية ومشاريع التنمية. وقد شارك فى هذه الندوة أكثر من خمسة وعشرين اقتصادياً عربياً وأجنبياً كان بينهم من المصريين: **محمود عبدالعزيز** رئيس اتحاد البنوك العربية، و**حازم الببلاوى** أستاذ الاقتصاد والمالية فى جامعة القاهرة، **وأسامة سرايا** مدير **«الأهرام الاقتصادى»**.

ثم عقدت فى النهاية الندوة الأدبية ، وكان موضوعها **«الكاتب العربى بين نشوته الذاتية والعالم من حوله»** ، فناقشت الأسباب التى حالت بين الأدب العربى والعالمية، ومشاكل الإبداع الأدبى وسبل نقل الكتابة الإبداعية العربية إلى القراء الأجانب. وقد شارك فى هذه الندوة عدد من كبار الكتاب والشعراء العرب منهم **لطفى الخولى** الذى أدار الندوة، والشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى**، والكاتب السودانى **الطيب صالح**، والكاتب الفلسطينى **إميل حبيبى**، والكتاب المغاربة **محمد زنيبر**، **وبشير القمرى، ومبارك ربيع**، ومن المملكة العربية السعودية : **تركى الحمد، ومنصور الحازمى، وسعيد السريحى**، ومن ليبيا : **أحمد إبراهيم الفقيه**، ومن تونس : **المنصف الوهايبى**، ومن الجزائر : **واسينى الأعرج**، ومن لبنان : **أحمد بيضون**.

وإضافة إلى هذه الندوات حفل برنامج الموسم فى هذا العام بالأمسيات الشعرية والموسيقية والغنائية، وبمعارض الرسم ، والتلوين ، والنحت ، والسيراميك.

كما احتفل ضمن البرنامج بمنح جائزة الشعر الإفريقى للشاعر **مازيسى كونينى**. وقد أسس هذه



مـــــــــــــازيـسـى كــــــــــــــونـيـنـى

الجائزة **المنتدى العربى الإفريقى (منتدى أصيلة)** عام ١٩٨٨، تخليداً لذكرى الشاعر الكونغولى **تشيكمايا أوتامس**، وهو واحد من رواد الموسم الأوائل، والجائزة التى تحمل اسمه تمنح كل عامين لأفضل شاعر إفريقى. وقد فاز بها من قبل كل من **إدوار مونيك** عام ١٩٨٩ **ورينيه ديبستر** عام ١٩٩١، أما الشاعر الفائز بها فى هذه الدورة **مازيسى كونينى**، فينتمى لشعب **الزولو** فى جنوب افريقيا. وقد ولد عام ١٩٣٠ واهتم منذ طفولته بتقاليد الشعر الشفوى فى تراث شعبه، وجعله موضوعاً لدراساته العليا، كما ناضل التمييز العنصرى، ونفى من بلاده حتى استقر فى الولايات المتحدة حيث يعمل أستاذا للغات والآداب الإفريقية فى جامعة **كاليفورنيا**. وللشاعر إنتاج غزير يتضمن عدداً من الملاحم التى يتغنى فيها بأسلافه، ومن أهمها «الامبراطور شاكا العظيم».

وقد شارك الشاعر المصرى الكبير **أحمد عبدالمعطى حجازى** فى تتويج الشاعر الفائز بالجائزة هذا العام، كما شارك فى تأبين الشاعر السودانى الراحل **صلاح إبراهيم** بكلمة قال فيها: «**لقد نظم صلاح إبراهيم شعراً جميلاً، وخدم بلاده حين تقلد المنصب وحين استقال. وحمل الزهور إلى أصدقائه مبتسماً حتى لا يدركوا أن ما بقى فى يده قليل. وكان وهو يبذل من نفسه يستر فضائله بالتواضع كما يستر الكريم صدقاته. وسيبقى فى ذاكرتى وجهه الذى يقطر حياء واستغفاراً وهو فى مقام البذل والعطاء**».

أصدقاء إبداع

المهارات الكتابية

للكتابة مهاراتها الخاصة بها ، فى كتابة الهمزة ، وفى كتابة الألف ، وفى كتابة التاء . فالهمزة قد تكون همزة قطع ، وهمزة وصل ، وقد تكتب فوق ألفها أو أسفلها ، وقد تكتب مفردة أو ممدودة ، وقد تكتب على نبرة (باء غير منقوطة) أو واو . والتاء قد تكتب مربوطة مفردة ومتصلة ، وقد تكتب مفتوحة (مثل الطبق) متصلة ومفردة . والألف قد ترسم ياء ، وقد ترسم ألفا . وكذلك فللقراءة العربية أيضا مهاراتها ، وتتمثل فى مخارج الحروف ، ودرجات انفتاحها استعلاء أو استفالاً ، وترقيقاً أو تفخيما ، وصفات هذه الحروف ، وبدون معرفة هذا كله ، ولومعرفة عامة ، لا يكون ثمة مدخل لقراءة صحيحة للنثر ، أو أداء سليم للشعر . وفن القراءة لا يعنى هنا مجلة إبداع ، ولامن يكتبون لمجلة إبداع .

فن الكتابة هو الذى يعنى «إبداع» أولاً ، خاصة ممن يكتبون الإبداع شعراً أو قصة ، أما من يكتبون للمجلة مقالات فى أى صورة من صور فنون المقال ووظيفته ، فهم، كما لاحظ التحرير ، أكثر خبرة بفنون الكتابة ، ممن يكتبون الشعر والقص ، بل وأكثر معرفة نسبياً بعلامات الترقيم .

إلى «إبداع» تصل أسبوعيا العشرات من القصائد والقصص ، ممن يحلمون بأن يكونوا أدباء من المبدعين ، الموهوبين ، من القليلى الخبرة ، بمهارات الكتابة العربية . وقد بات من المسئم لتحرير أى مجلة أدبية ، مراجعة التحرير لإبداع هؤلاء وهؤلاء، وصار من القول المعاد ، والنصح الشبيه بزواجر الوعاظ ، أن يقول محررو أبواب البريد ، والأصدقاء ، والقراء الأعزاء ، والمواهب الواعدة : عملك ملىء بالأخطاء الإملائية واللغوية ، ويتكرر ذلك فى كل عدد ، ومن يُقَال لهم معذورون ، ومن يراجعون لهم مقهورون . والحل الأمثل فى رأيى ، هو أن نعوض هذا النقص ، فى حياة الآلاف من الشعراء والقصاصين ، وأن نداوى جرائم التقصير والتكاسل التى قام بها هؤلاء الآلاف. فى حق أنفسهم ، وجرائم التعليم القاصر للغة فى المدارس التى تعلم فيها هؤلاء الآلاف . ومانفعله هنا ، وفى هذا الباب ، من أبواب «إبداع» أنفع وأجدى للقارئين وللكاتبين على السواء ، ممن تقاعس بهم الجهد ،

وممن تخلى عنهم معلمو الأمة . فنخصص بين حين وآخر صفحات باب «**أصدقاء إبداع**» لدرس متواضع من دروس «**المهارات الكتابية**» وفى هذا العدد ستقدم «إبداع» درسها الأول عن كتابة «**همزة القطع**» على مستويين : المستوى الصوتى لكتابة الهمزة ، والمستوى الخطى لهذا الحرف ، فى رسومه وأوضاعه المتفق عليها بين علماء اللغة عبر العصور ، وهى رسوم وأوضاع لم تكن قط من أفاعيل الخطاطين ، وهى تهمة قال بها الدكتور «**محمد كامل حسين**» فى كتابه القيم : «**اللغة العربية المعاصرة**» والذى طبع أكثر من مرة بدار المعارف ، وهى تهمة الخطاطون منها براء .

وتنشر «**إبداع**» هنا ، فى هذا الباب ، نص قرار **مجمع اللغة العربية رقم ١٤** ، الخاص بكتابة «**همزة القطع**» .

كتابيا :

أقرّ مجمع اللغة العربية بالقاهرة فى دورته السادسة والعشرين كتابة الهمزة بالصورة التالية :

أولاً - الهمزة فى أول الكلمة :

١- **ترسم الهمزة فى أول الكلمة ألفا ، توضع ، فوقها (القطّة علامة الهمزْ) إذا كانت مفتوحة أو مضمومة. وتوضع تحتها القطّة إذا كانت مكسورة ، مثل** : «إن أكرمَنى فسوف أكْرِمُه إكراماً» .

٢- **تُرسم الهمزة ألفا إذا دخل على الكلمة حرف نحو** : فإن، وبأن ، ولأن ، ولَألا ، وأإذا .

ثانياً - الهمزة فى وسط الكلمة :

١- **إذا كانت ساكنة رسمت على حرف مجانس لحركة ماقبلها** ، مثل : فَأس ، بِئْر ، سُؤْل .

٢- **إذا كانت مكسورة رسمت على ياء** ، مثل : رُئِىَ ، يَئِس ، مئِين .

٣- **إذا كانت مضمومة رسمت على واو** ، مثل : قرؤُوا ، شؤُون.. **إلا إذا سبقتها كسرة** (قصيرة أو طويلة) **فُترسم على ياء** ، مثل : يستنبِئُونك ، يستهزئُون ، بريئُون، مِئُون .

٤- **إذا كانت مفتوحة ، رُسمت على حرف من جنس حركة ماقبلها ، فإن كان ماقبلها ساكنا ، غير حرف مدّ ، رسمت على ألف** ، مثل : يسْأل، ييْأس جبْأة ، هيْأة .. **وإن كان هذا الساكن حرف مد رسمت مفردة** ، مثل : تساءل ، وتفاءل ، لن يسوءه . إن وضوءه.. **إلا إذا وصل ماقبلها بما بعدها ، فترسم على نبرة** ، مثل : مشيئة ، خطيئة ، بريئَة ، إنّ مجيئَك .

٥- **تعتبر الهمزة متوسطة ، إذا لحق بالكلمة مايتصل بها رسما ، كالضمائر ، وعلامات الجمع والتثنية ، مثل:** جُزْأيْن ، جزَاؤُه ، يبدَؤُون ، شيْؤُه .

ثالثا- الهمزة فى آخر الكلمة :

١- **إذا سبقت بحركة رسمت على حرف مجانس لحركة**

ماقبلها ، مثل : يجُرؤ ، يبدأ ، يستهزئ .

٢- **إذا سبقت بحرف ساكن رسمت مفردة** ، مثل : جـزْء ، هدُوء ، جزَاء ، شَىء .

٣- **إذا سبقت بحرف ساكن ، وكانت منونة ، فى حالة النصب ، رسمت على نبرة بين ألف التنوين والحرف السابق لها ، إذا كانا يوصلان** ، نحو : بطْئاً ، شيْئاً .. **فإذا كان ماقبلها حرفا لايوصل بما بعد ، رسمت الهمزة ، مفردة** ، مثل : بدْءاً .

رابعاً - ضوابط أخرى فى كتابة الهمزة :

١- **تكتب الهمزة فى أول الكلمة بألف مطلقا . أما فى الوسط فإنه ينظر إلى حركتها ، وحركة ماقبلها ، وتكتب على مايوافق أولى الحركتين من الحروف .**

(أ) **فتكتب الهمزة على ياء فى مثل** : المستهزِئين ، المنشئِين ، تطمَئِن ، أفْئِدة ، فئة ، جِئْتنا .. لأن الكسرة أولى من كل الحركات ، ومن السكون .

(ب) **وتكتب على واو** فى مثل: يُؤدى ، سُؤْل ، أوليـاؤُهـم .. لأن الضمة أولى من الفتحة ومن السكون .

(ج) **وتكتب على ألف** فى مثل: سَأل ، يـسْأل ، كَأس ، لأن الفتحة أولى من السكون .

٢- **تكتب الهمزة فى آخر الكلمة بحسب ماقبلها :**

(أ) **فإن كان ماقبلها مكسوراً كتبت على ياء** مثل : برِئ ، قارِئ .

(ب) **وإن كان مضموما كتبت على واو** ، مثل : جـرُؤ ، تكافُؤ .

(ج) **وإن كان مفتوحا كتبت على ألف** مثل : بدَأ ، ملجَأ .

(د) **وإن كان ماقبلها ساكنا تكتب مفردة** ، مثل : شىْء ، جـزَاء ، ضـوْء ، بـطء ، مضِىء .

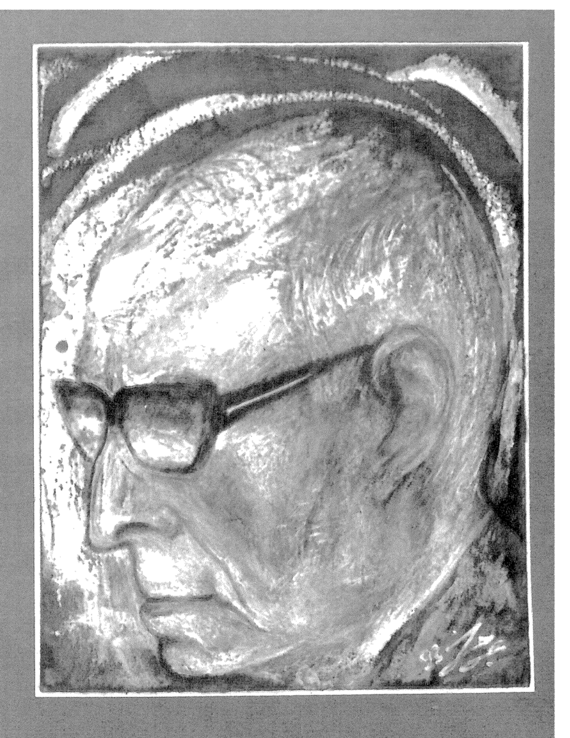
ملحوظة : إذا ترتب على كتابة الهمزة على ألف ، أو واو، توالى الأمثال فى الخط كتبت الهمزة على السطر ، مثل : يتساءلون ، رءوس ، **إلا إذا كان ماقبلها من الحروف ، مما : يوصل بمابعده ، فإنها تكتب على نبرة** ، مثل : بطْئها ، شئُون ، مسْئُول .

استثناءات من القاعدة :

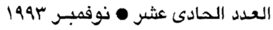
١- **إذا اجتمعت الهمزة وألف المد فى أول الكلمة ، أو فى وسطها ، اكتفى بعلامة المدة فوق الألف** ، مثل : آدَم ، آكَل ، آخِر ، الآن ، مرآة ، قرآن .

٢- **تعد الفتحة بعد الواو الساكنة فى وسط الكلمة بمنزلة السكون** ، ولذلك تكتب الهمزة مفردة ، فى مثل: مُروءَة ، شنُوءة ، لن يسوءَك ، إن ضوءَها .

كما تعد ياء المدة قبل الهمزة المتوسطة بمنزلة الكسرة ، ولذلك تكتب الهمزة على نبرة ، فى مثل : خطيئَة ، مشيئَة، بريئَة .



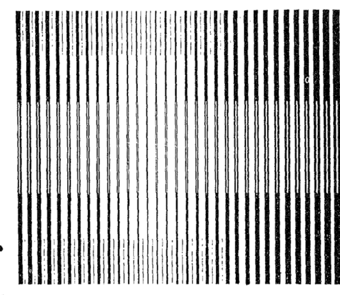



العدد الحادى عشر ● نوفمبر ١٩٩٣

تجديد ذكرى طه حسين

محمود أمين العالم ـ لطفى عبد البديع ـ مصطفى ناصف
إدوار الخراط ـ حسين أحمد أمين ـ ماهر شفيق فريد

توفيق الحكيم وخليل مطران ومى
يكتبون إلى طه حسين

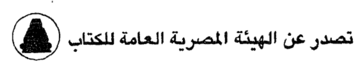




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا ـ سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الاردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٣٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنـة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا واوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون . ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة الحادية عشرة ● نوفمبر ١٩٩٣ م ● جمادى الأولى ١٤١٤هـ

هذا العدد



أحمد عبد المعطى حجازى

طه حسين ورأس ميدوزا!

لماذا كان **طه حسين** منذ ظهر إلى الوجود هدفاً لكل هذه الآفات التى تكالبت عليه، وما زالت تتكالب عليه حتى الآن؟ آفة التخلف التى أفقدته بصره وهو طفل، وآفة التحجر التى واجهته فى الأزهر وطاردته فى الجامعة وهو طالب، وآفة الاستبداد التى فصلته من عمله وهو أستاذ، ثم هذه الآفة الأخيرة التى اجتمعت فيها كل الآفات، فأصبحت ردة ظلامية أو هجمة بربرية، انتظم فيها صحفيون مرتزقة، ومدّاحون هجاؤون محترفون متجولون، وعصابات مسلحة، وأحزاب غوغائية، ونظم سياسية بائدة تعتبر **طه حسين** عدوها المطلق، وتجرد عليه حملاتها بين وقت وآخر، وتطلبه جسما واسما، فى الحياة والموت، وفى الأرض والسماء، تريد أن تمحوه محوا، حتى فى صفحات الكتب وفى خلايا الذاكرة وخطرات العقول.

الجواب أن طه حسين هو بالفعل عدو هذه الآفات كلها، عدوها المطلق الذى لم يخفف الموت من عدائه لها بل زاده وأجّجه وزكاه.

والمفكر قد يلجأ فى الحياة إلى المجاملة، وقد يلجأ خصومه إلى المداراة ، فإذا رحل لم يبق منه إلا جوهره . والجوهر الباطن من **طه حسين** هو هذه القامة العالية، وهذا الجبين المشرق الصلب، وهذا العقل الفذ الشجاع، وهذه الابتسامة التى تصطرع فيها العذوبة والسخرية .. هذا الكيان العملاق الذى يسد الطريق على قطعان الليل الهاربة!

إنه برسيوس الذى أرسلته الآلهة ليقطع رأس ميدوزا، فانطلق وقد زودته أثينا بحكمتها الإلهية، وتمكن من الرأس البشع الشرير الذى كانت خصلات شعره الكثيف المنفوش أفاعى سامة تتلوى فاحة

جائعة، فقطعه وقدمه للآلهة التى وضعت صورته على درقتها رمزا لانتصار الحكمة على الشر والبشاعة.

وهكذا فعل **طه حسين**، فهو رمز بطولى للثقافة المصرية. لأنه الرجل الذى تصدّى للشر كله، ونذر حياته لاستئصال جذور الخرافة .

كان يعلم أن التخلف والجهل والتعصب والاستبداد رؤوس ثابتة بين كتفى شيطان واحد، وأنه إذا قطع رأساً سينبت مكانه غيره، لأن الأصل قائم، والجذور ممتدة، وأنه لن ينتصر على آفة واحدة من هذه الآفات إلا إذا أهوى عليها جميعاً بضربة تطيح بالرأس كله.

وأصل الشر هو الجهل الذى يتسلط على العقول فيطمسها، وعلى الأبدان فيمسخها ويسحقها، وعلى الأمة فيستعبدها ويحولها إلى قطعان من المعذبين فى الأرض.

وللجهل سدنة من العقول المنحطة، والأرواح الخائرة، والنفوس المريضة التى تصدت **لطه حسين**، كما تصدى لها هو مستعيناً بالعلم وحده، وهو أصل الخير كما أن الجهل هو أصل والاستبداد.

وليس العلم أن يستظهر المرء ما فى كتاب أو كتب، أو أن يتمكن من حل مسألة، أو تطبيق قاعدة، أو نسبة أثر حديث إلى أصل قديم. لا العلم هو الخروج عن تقليد أى عقل، والرجوع إلى العقل ذاته. لا لنكتفى بمعرفة الصواب النظرى، بل لنعرف إلى أى جانب نقف، ولأى رأى ننحاز، ولنتعلم أن السؤال الذى نطرحه على النصوص هو ذاته السؤال الذى يجب أن نطرحه على الأفعال والنظم والوسائل والغايات.

هكذا نُحل العقل السائل محل الإجابات الجاهزة، ونخرج من العلم المحدود إلى الحكمة بمعناها الشامل، ومن الكلام إلى الفعل، ومن الوعظ المنافق إلى ضرب المثل بالسلوك الحى، فلا نطيق أجسادنا المستعبدة وقد صارت لنا عقول حرة، ونكره القبح والتفاهة كما نرفض الظلم والخطأ. وهكذا نكون جديرين بتمجيد الحضارة وتقديس الإنسان.

هذه هى سيرة **طه حسين** . سيرة رائدة فى معركة لم تنته حتى الآن. بل لقد اشتدّ أُوَارها بعد أن رحل بجسده، وأصبح عقلاً خالصاً، فإما أن يحقق انتصاره النهائى على البرابرة، وإما أن ينتصر عليه البرابرة، فنعود إلى عصور الظلام من جديد.

ونحن فى هذا العدد لا نؤرخ **لطه حسين**، بل نقف معه فى سيرته الجديدة ونرفع أعلامه، ونقول كما كان يقول.

ولكى نكون مع **طه حسين**، أو بالأحرى لكى يكون معنا، فالمعركة هى الآن معركتنا، علينا أن نبدأ سيرتنا الجديدة مع تراثه، فنقرأه قراءة صحيحة نتنبه فيها إلى ما غفلنا عنه من قبل، ونصحح ما أخطأنا فى فهمه، وتسرعنا فى الحكم عليه.

لقد قيل كلام كثير سهل حول تراجع **طه حسين** عن بعض آرائه، أو حول انبهاره بالغرب، أو حول رفضه لرابطة العروبة. وهناك من ظنوا أنهم تجاوزوا طه حسين لأنهم أصبحوا يلهجون بهذا القول أو سواه، ويرطنون بهذا الاسم أو غيره من الأسماء والأقوال التى ظهرت بعد **طه حسين**. وهناك غباء كثير، وتهافت كثير، وصغار كثير، تتيح كلها لهذه الظنون أن تفرخ، ولهذه الأكاذيب أن تتبدّى فى مسوح الحقيقة.

ونحن لا نقدس **طه حسين**، ولا نجعله فوق النقد. لكننا نتشكك جداً، ومن حقنا نسخر أيضاً، من أى نقد لا نثق فى علم صاحبه، أو فى خلقه، خاصة وقد ظهر لنا أن كثيراً ممن نقدوه، إما أنهم مخدوعون فى أنفسهم بما حصلوا عليه من قشور، أو أنهم مرتزقة مأجورون، وهم فى الوقت ذاته أدعياء.

والتمييز ضرورى بين الخطأ الجوهرى الذى يفسد السيرة كلها، والخطأ الجزئى الذى يجب أن نتبين مكانه فى السياق، لندرك طبيعته، ونمتحن أثره، ونعرف إن كان ارتداداً ونكوصاً، أو أنه طرف فى جدل يتقدم إلى الأمام، ويتطور باستمرار، ويحافظ على منطلقاته الأساسية.

وسيرى قراء « **إبداع** » أن محورنا كله يدور حول هذا السؤال.

ونحن لا ندعى أننا قدمنا جواباً قاطعاً، أو حتى أحطنا بالسؤال من مختلف جوانبه. لا، وإنما حسبنا أننا نطرحه ونثيره، وننقله من الأوساط الأكاديمية إلى الحركة الثقافية الحية، وندعو المثقفين والقراء جميعاً إلى تجديد معرفتهم **بطه حسين**. وإلا فنحن لا نستطيع أن ننتسب للثقافة العربية الحديثة، ولن نستطيع أن نكسب معركتنا مع البرابرة الجدد دون أن نعرف **طه حسين** معرفة صحيحة، ترد إلينا تلك الروح التى انبعثت فيه فجعلته عدواً للانحطاط.

والمقام لا يتسع للوقوف عند كل مساهمة على حدة. لكنى لا أختم هذه الافتتاحية قبل أن أحيى ضيفاً عزيزاً علينا هو الفنان الكبير **صبرى راغب** الذى تتصدر لوحته التى رسمها **لطه حسين**، هذا العدد. لقد رسم روحه فى وجهه . ملأه بالتحفّز ،والشجاعة، والنبل، والكبرياء وجسّد فيه معنى النور، واستشعر حركة عقله وهو يهوى بسيفه على رأس ميدوزا.

هكذا ينبغى أن تنهض ثقافتنا من كبوتها. وهكذا يجتمع الكتاب والشعراء والفنانون ليقفوا تحت راية **طه حسين** ؟

مراد وهبة



ما العلمانية

أصل العَلمانية واحد فى اللغة العربية كما فى اللغة الأجنبية . فى اللغة العربية لفظ «**عَلمانية**» مشتق من «**عَلْم**» أى العالم . وفى اللغة الأجنبية مشتق من اللفظ اللاتينى **Saeculum** أى «**العالَم**» . ولكن ثمة لفظا آخر لاتينى يعنى العالم هو **mundus** والفارق بين اللفظين اللاتينيين أن لفظ **Saeculum** ينطوى على **الزمان** ، أما لفظ **mundus** فينطوى على **المكان** ، وهو لهذا يعنى باللاتينية أيضا لفظ **cosmos** أى **الكون أو الجمال والنظام** .

لفظ **Saeculum** يعنى إذن أن العالَم متزمن بالزمان ، أى أن له تاريخاً . أما لفظ **mundus** فهو يعنى أن التغير حادث فى العالم ، وليس حادثا لـ «العالم» ، وبالتالى ، فالعالم ثابت وليس له تاريخ . وبهذا المعنى فإن لفظ **Saeculum** ترجمة للفظ اليونانى **aeon**ومعناه **العصر** أو **الفترة الزمنية** .

وهذه الازدواجية فى اللغة اللاتينية ، قد أفضت إلى مشكلة لاهوتية ، وهى الخلاف الحاد بين الرؤية المكانية للوجود عند اليونان، والرؤية الزمانية عند العبرانيين. فالعالم، عند اليونان، موجود فى مكان، والأحداث تمر فى داخل العالم، ولكن لاشئ يحدث « **للعالم** » . ومن ثم فليس لديهم **تاريخ للعالم**. أما عند العبرانيين فالعالم، فى جوهره، تاريخ، أى أن **العالم «متزمن»**.

هذا التناقض بين اليونانيين والعبرانيين، فى مفهوم العالم، قد تم رفعه فى العصر الوسيط، وذلك بتقديم العالم المكانى أو الدينى، على **العالم التاريخى** أو «**العلمانى**». وأصبح لفظ «**علمانى**» محصوراً في معنى ضيق : إذ أطلق على **الكاهن** « **الدينى** » الذى يتحمل مسئولية إدارةً ابيارشيةً، فيقال، فى هذه الحالة ، إن الكاهن قد « **تعلمن** » **secularized** . ثم اتسع استخدام اللفظ عندما استقل الأمبراطور عن بابا روما،

وتجسد الانفصال بين ما هو روحانى، وما هو علمانى، فى مؤسسات ، فانتقلت بعض المسئوليات من السلطة الكنسيّة إلى السلطة السياسية. وسمى هذا الانتقال بـ« العلمانية ».

بيد أن هذا الانتقال كان، فى جوهره، تعبيراً عن نقلة فكرية يمكن تحديدها بعام ١٥٤٣، وهو العام الذى صدر فيه كتاب العالم الفلكى **كوبرنيكوس** وعنوانه «**فى الحركات السماوية** »، والذى جاءته نسخة مطبوعة منه وهو على فراش الموت . لم يعد فيه الإنسان مركز الكون، ولم يعد الكون يدور على الإنسان. فقد ورد فى هذا الكتاب، أن بقاء أكبر الأجرام ثابتاً على حين تتحرك حوله الأجرام الصغرى أفضل من دوران الأجسام جميعا حول الأرض، لأننا إذا افترضنا الأرض متحركة، وهى المكان الذى نشاهد منه الحركات السماوية حصلنا على صورة للعالم أبسط من الصورة المبنية على افتراض الأجرام السماوية هى المتحركة . وفى مارس ١٦١٦ قرر ديوان الفهرست (محكمة التفتيش) تحريم كتاب كوبر نيكوس. وفى عام ١٦٣٢ أذاع جليليو كتابه المشهور «**حوار يدور على أهم نظريتين فى العالم** » يدحض فيه نظرية بطليموس ، ويدعو إلى نظرية كوبرنيكوس، فصودر الكتاب، واستدعى جليليو إلى روما للمثول أمام ديوان التفتيش لمحاكمته فأنكر وأقسم وهو راكع على ركبتيه، ثم وقع بإمضائه على صيغة الإنكار والقسم. ويروى أنه بعد التوقيع ضرب الأرض برجله وقال «ومع ذلك فهى تدور».

بيد أن الفكر العلمانى لم يقف عند حد الثورة العلمية، بل تجاوزه إلى الثورة الدينية التى سميت بـ «الإصلاح الدينى» . والإصلاح الدينى يعنى «الفحص الحر للإنجيل» ، أى «تأويل» النص الدينى من غير معونة من سلطة دينية، ولوثر هو رائد هذا الإصلاح. يقول «يرغب الرومانيون فى أن يكونوا هم وحدهم المتحكمين فى الكتاب المقدس مع أنهم لم يتعلموا شيئاً من الإنجيل في حياتهم العامرة.وهم يفترضون أنهم وحدهم أصحاب السلطان ويتلاعبون أمامنا بالألفاظ فى غير خجل أو وجل ، وفى محاولة لإقناعنا بأن البابا معصوم من الخطأ فى أمور الإيمان ... وإذا كان ما يدعونه حقا فما الحاجة إلى الكتاب المقدس؟ وما نفعه؟... ولهذا فإن دعواهم بأن البابا وحده هو الذى يفسر الإنجيل خرافة مثيرة للغضب» [١] .

بل إن الفكر العلمانى تجاوز الحد العلمى والدينى إلى الحد السياسى بريادة مكيافلى. وفكرته المحورية تدور على أن السياسة لا تستند إلى قيم دينية أو قيم أخلاقية مطلقة، وإنما إلى المصلحة والمنفعة.

وفى روسيا بزغت العَلمانية فى نهاية القرن الخامس عشر (فى عهد ايفان الثالث)، ونضجت فى عهد بطرس الأكبر، عندما فقد الثقة فى رجال الدين المسيحى. فبعد موت البطريرك **أدريان** عارض بطرس الأكبر فى إجراء انتخاب لاختيار بطريرك جديد، فعيّن مجلساً لإدارة الكنيسة التى خضعت لسيادته. وحلت آيديولوجيا جديدة محل الأيديولوجيا الكنسية تحتقر الأساليب القديمة فى العادات والأفكار، والسخرية من التراث ، والدفاع عن الإبداع والإصلاح الجرىء، ونقد النظام الاجتماعى وتوفير ما هو طبيعى.

---

(١) **Becker (ed), German Humanism and Ref-ormation (New York, Continuum, 1982, pp . 157 - 58 .**

وإثر بزوغ هذه الثقافة العَلمانية تأزم الوعى الكنسى، وكان الخروج من الأزمة هو الكشف عن طريق جديد للنشاط الكنسى، سمى بـ «العَلمانية» فى إطار الوعى الكنسى، وبمقتضاه اغتربت الكنيسة عن الدولة، وانحصر مجال الكنيسة فى مجال الحياة الجوانية للفرد.

وفى إطار هذا الوعى الجديد أسس **سكافارودنا** فلسفة مسيحية علمانية . كان عضواً فى الكنيسة ولكنه كان حرا فى تفكيره . رفض التفسير الحرفى للإنجيل، وانحاز للتأويل الرمزى فانتهى إلى وحدة الوجود . ومن وحدة الوجود انتهى إلى إنكار الثنائيات المتضادة (الخير والشر ، الحياة والموت ..) فهذه الثنائيات قائمة فى مجال التجربة، ولكنها لا تنطوى على أى معنى ميتافزيقى؛ بمعنى أن هذه المتناقضات التجريبية تتلاشى فى المجال الصوفى .

بيد أن الثقافة العلمانية خارج الكنيسة، كانت أقوى وأشد، ومن روادها . **ناتيشف** . نقطة البداية عنده، علمنة الحياة، أى تحريرها من السلطة الكنسية، ومعارضة الله بالكنيسة، وذلك أن الكنيسة تحرم الإنسان مما يحلله القانون الإلهى . ولهذا يرى **ناتيشف** ضرورة إذعان الكنيسة للدولة، وعندئذ يمكن تحقيق استقلال الحياة « **العلمانية** » التى تستند إلى « القانون الطبيعى[٢]

(٢) Zenkovsky, A History of Russian Philosophy (London, Routledge and Kegan Paul, transl. George Kline, 1963, pp. 70-99.

وقد انعكس تأثير العلمانية على اللاهوت المسيحى، فإذا بأواخر الخمسينيات من القرن العشرين تفرز فيه العلمانية حركة لاهوتية جديدة سميت بـ « **اللاهوت العلمانى** » ومن روادها **توماس التيزر، ووليم هاملتون وجبريل فاهانيان** ، وبزوغ هذا اللاهوت العلمانى مردود إلى الثورة العلمية والتكنولوجية، وإلى أنها ترفض تقبل أى عناصر خفية فى الوجود الإنسانى على النحو الذى تقبله المسيحية التقليدية .

وقد واكب بزوغ اللاهوت العلمانى رفض الفصل بين ما هو مقدس وما هو علمانى، أو بالأدق تكييف المقدس للعلمانى بدعوى أن فعل الله **محايث وباطن** فى المجال الاقتصادى، كما هو **محايث وباطن** فى المجال الكنسى .

وفى النصف الأول من القرن العشرين نشأت المدرسة الفرنسية فى علم الاجتماع بريادة **إميل دوركايم** الذى ركز فى أبحاثه على المقدس فى مواجهة العلمانى؛ إذا ارتأى أن جميع المعتقدات الدينية المعروفة تفترض تقسيم العالم إلى مجال مقدس ومجال علمانى . ويرى **درو كايم** أن ليس ثمة كيان أو موضوع أو حادث هو مقدس، ذلك أن المقدس إن هو إلا تعبيرات أخلاقية ورمزية، وإن هو إلا إسقاط لجماعة اجتماعية . ومعنى ذلك أن العمليات الاجتماعية تولد المقدس وتصونه . ومن ثم فإن تعريف **دور كايم** للمقدس يشير إلى أسلوب التفكير فى العلم وفى المؤسسات الاجتماعية .

بيد أن هذا التعريف، هو على الضد من رؤية **ماكس فيبر** إلى المقدس، من حيث هو متجسد فى المؤسسات الدينية وإلى ضرورة فحصه فى علاقته

بالمؤسسات الاجتماعية الأخرى . ومن هذه الوجهة فإن التعارض بين المقدس والعلمانى من حيث مصدر التغير الاجتماعى، قد أصبح من أدوات تحليل الأديان التاريخية والمعاصرة . وهذا التناول من قبل **ماكس فيبر** هو الذى أفضى إلى الجدل الحاد الذى نشأ بين علماء الاجتماع المغربيين واللاهوت فى الستينيات من هذا القرن .

ففى عام ١٩٦٥ صدر كتاب **لهارفى كوكس** عنوانه « **المدينة العلمانية** » دار عليه جدل حاد وقد صدر هذا الجدل فى كتاب بعنوان « جدل حول المدينة العلمانية » (١٩٦٦) . والعلمانية، عند **كوكس**، تعنى انتقال المسئولية من السلطة الكنسية إلى السلطة السياسية . ثم هى عملية تاريخية يتحرر فيها المجتمع من القبضة الدينية والرؤية الميتافزيقية . وتأسيساً على ذلك يميز **كوكس** بين الإنسان العلمانى والإنسان ما قبل العلمانى .

الإنسان ما قبل العلمانى يحيا فى عالم من الأرواح الخيرة والشريرة . والواقع عنده، مشحون بقوة سحرية إما نافعة وإما ضارة . والسحر، هنا، رؤية كونية . فالأديان السومرية والمصرية والبابلية ليست إلا شكلاً من أشكال السحر، التى توحد بين الإنسان والكون . فالتاريخ محكوم بالكسمولوجيا (علم الكون) ، والمجتمع بالطبيعة، والآلهة والبشر أجزاء من الطبيعة .

أما الإنسان العلمانى فقد نشأ، عند **كوكس**، مع بداية الديانة اليهودية، حيث انفصلت الطبيعة عن الله، وانفصل الإنسان عن الطبيعة، ومن ثم انتفت الرؤية السحرية للطبيعة على أنها تشبه الآلهة. وهذا التحرر للطبيعة هو شرط أساسى لتطور العلم الطبيعى، وشرط أساسى لنشأة الثقافة العلمية . ولهذا فإن استيراد التكنولوجيا ليس كافياً لرفع التخلف عن الثقافة: إذ لابد للثقافة من أن تكون علمية . ولهذا فلا أحد يحكم بالحق الإلهى فى المجتمع العلمانى . أما فى المجتمع المحكوم مباشرة برموز دينية فإن التغير الاجتماعى والسياسى أمر محال، وبالتالى فإن هذا التغير يستلزم نفى القداسة عن السياسة . وعدم نفى هذه القداسة يفضى إلى حدوث توتر بين الدين والنظام الاجتماعى .

يبقى النظر فى العلمانية لدى العالم الثالث . وخير محلل لها هو عالم الاجتماع الأمريكى **بيتر برجر** . وفى رأيه أن الدولة الصناعية الحديثة قد أحدثت تغيرات دينية فى المجتمعات غير الغربية وأنها قد أسهمت فى نشر العلمانية . أما عالم الاجتماع الإنجليزى **بريان ولسن فيرى** أن انهيار السلطة التقليدية والمعتقدات الدينية مردود إلى الهيمنة الاستعمارية و « **الاستغراب** » .

بيد أن هذا الافتراق بين **برجر وولسن** ينطوى على اتفاق يدور على أن العلمانية فى مجتمعات العالم الثالث مستوردة نتيجة لاتجاه هذه المجتمعات إلى التصنيع، وإلى التحديث المواكب للتصنيع . ويمكن رصد ثلاث سمات للتحديث .

(١) نفى القداسة أى استبعادها من تحديد العالم الاجتماعى.

(٢) انفصال المؤسسات الدينية عن المؤسسات العلمانية.

(٣) تحول المعرفة الدينية إلى المجال العلمانى .

وتأسيساً على هذه السمات، يعيد الأفراد النظر فى المعتقدات الدينية بحيث تواكب متطلبات التحديث .وحيث أن أديان القبائل فى أفريقيا وآسيا لا تقر هذا الفصل بين ما هو مقدس، وما هو علمانى، فقد أفضى ذلك إلى

مشكلات حادة . فالمجال السياسى محكوم بالمعتقدات الدينية والرموز المقدسة. والحركات التى تحاول تغيير هذه المعتقدات، أو هذه الرموز موضع ريبة وشك من قبل الأنظمة الجديدة .

أما العالم العربى والإسلامى الذى هو جزء من العالم الثالث فالعلمانية فيه ليست مقبولة ، يشهد على ذلك كتاب « **الإسلام وأصول الحكم** » للشيخ **على عبد الرازق** (١٩٢٥) . فى هذا الكتاب يعلن المؤلف تأثره بفيلسوفين إنجليزيين هما **هوبز** و**لوك**، وهما من الداعين إلى نظرية العقد الاجتماعى .

والعقد الاجتماعى، عند **هوبز** مردود إلى طلب الإنسان للسلام ، وشرط السلام تنازل كل فرد عن حقه المطلق فى حال الطبيعة لصالح سلطة مركزية تعمل لخير الشعب، فتحل الحياة السياسية محل الطبيعة، وهذا العقد يلزم عنه التسامح، ولهذا يدعو **لوك** إلى وجوب، الفصل بين الدولة والكنيسة، ذلك أن هدف الدولة الحياة الأرضية، وهدف الكنيسة الحياة السماوية. وتأسيساً على هذا التأثر بهذين الفيلسوفين ينكر الشيخ **على عبد الرازق** الخلافة، من حيث هى مفهوم دينى، يقول « الواقع المحسوس الذى يؤيده العقل، ويشهد به التاريخ قديما وحديثا أن شعائر الله تعالى ومظاهر دينه الكريم لا تتوقف على ذلك النوع من الحكومة الذى يسميه الفقهاء خلافة، وعلى أولئك الذين يلقبهم الناس خلفاء ... والواقع أيضا أن صلاح المسلمين فى دنياهم لا تتوقف على شىء من ذلك . فليس بنا من حاجة إلى تلك الخلافة لأمور ديننا ولا لأمور دنيانا » .

ثم هو ينكر الربط بين الدين والدولة . يقول « إن السلاطين قد روجوا لهذا الخطأ الذى ساد بين الناس من أن الخلافة مركز دينى ليتخذوا من الدين درعا يحمى عروشهم، وتزود الخارجين عنهم . وما زالوا يروجون له من طرق شتى، حتى أفهموا الناس أن طاعة الأئمة من طاعة الله وعصيانهم من عصيان الله . ولم يكتفوا بذلك بل جعلوا السلطان خليفة الله فى أرضه .

وإثر صدور الكتاب بهذا التوجه العلمانى اهتز الرأي العام، وثار طلبة الأزهر، فحوكم الشيخ **على عبد الرازق** أمام هيئة كبار العلماء ، التى أصدرت حكمها بإخراج الشيخ **على عبد الرازق** من زمرة العلماء . وأيد هذا الحكم الشيخ **محمد رشيد رضا** تلميذ الشيخ **محمد عبده** فى مجلة « **المنار** » متهما الشيخ **على عبد الرازق بالإلحاد والزندقة** .

هذا عرض مكثف للعلمانية فى عالم اليوم نخلص منه إلى تعريف العلمانية ليس بأنها « الفصل بين الدين والدولة » لأن هذا الفصل معلول للعلمانية، إنما هذا الفصل هو « التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس هو مطلق » . وهذا هو تعريفنا للعلمانية .

تجديد ذكرى طه حسين

عشرون عاماً كاملة مرت على رحيل عميد الأدب العربى ، حامل مشعل النهضة ولواء التنوير فى الثقافة العربية المعاصرة : **الأستاذ الدكتور «طه حسين»**.

جاء رحيل الدكتور **طه حسين** فى ٢٦ / ١٠ /١٩٧٣ وجنود مصر يطهرون بدمائهم أرض سيناء ويستردون الكرامة الضائعة ، ويسوقون أمامهم أرتال العدو مندحرة صاغرة ، وكأنه أبى إلا أن يموت قرير العين، مطمئن الفؤاد. وكان رفيقه **«العقاد»** قد اختار لرحيله كذلك لحظة مضيئة أخرى، حين كانت مصر فى قمة المد القومى، تقود مسيرة التحرير والتقدم فى العالم العربى ، وتمد الجسور بين شعوب العالم الثالث فى مواجهة الاستعمار والهيمنة الغربية.

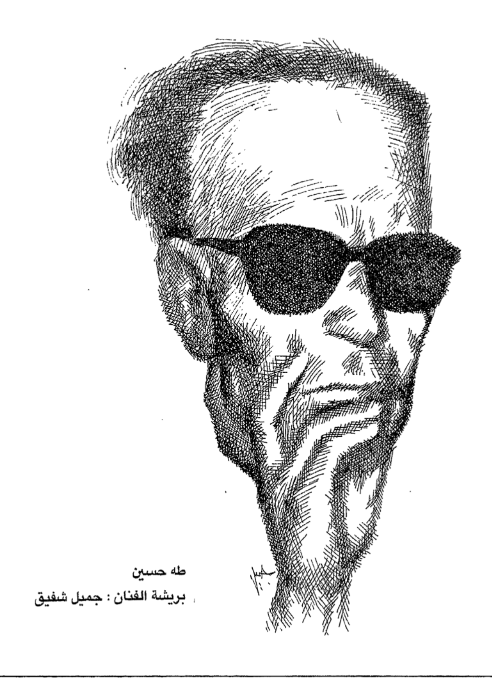
لم يمتد العمر بطه حسين ـ لحسن حظه ـ ليشم الهواء الفاسد الذى اعطبت فيه ثمار النصر ثم هجمتجيوش الظلام تريد أن تخمد شعلة التنوير ، وتعود بنا إلى العصور الوسطى ، حتى لقد أصبحت الكتب التى تصدر فى مصر، وفى بعض البلاد العربية ، لا تخلو قوائمها دورياً من عناوين يجتهد أصحابها فى تجريح **طه حسين** وتكفيره، وأصبحت كتبه محاصرة فى ظل سيطرة المتزمتين ، وأعداء التقدم ، على منابر الثقافة والتعليم ، وليس ما حدث من استبعاد لكتاب «الشيخان» من مقررات وزارة التربية والتعليم المصرية هذا العام ببعيد ،ولكن كل يوم يمر يثبت لنا أن شأن هؤلاء واولئك فى محاولة نيلهم من طه حسين، ليس إلا كما قال الشاعر:

كناطح صخرة يوما ليوهنها

فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

أن ماانذر **طه حسين** له نفسه فى حربه ضد قوى التخلف ، وفى نضاله من أجل أن يبقى التعليم كالماء والهواء، لن يستمر بغير نضال متجدد ، يكمل به الخلف مشوار السلف . حتى يمكن أن نصل إلى ما نريده لأنفسنا من نمو وتقدم ، وازدهار وحرية .

التحرير



طه حسين

بريشة الفنان : جميل شفيق



محمود أمين العالم

قراءات جديدة لـ «يونانى فلا يقرأ»

فى فبراير ١٩٥٤ - أى منذ أربعين عاما تقريبا - كتب الأستاذ الدكتور **طه حسين** مقالا بجريدة الجمهورية بعنوان «**يونانى فلا يُقرأ**». وكان هذا المقال ردًا على مقال للدكتور **عبدالعظيم أنيس** وكاتب هذه السطور، عنوانه: «**الأدب بين الصياغة والمضمون**»، يعارضان فيه مقالا للدكتور **طه حسين** حول «**صورة الأدب ومادته**». ومنذ ذلك الحين، وحتى اليوم، لم تتوقف الكتابات حول هذه المعركة النقدية القديمة، وإن اتسعت عندما أصبح مقال «**الأدب بين الصياغة والمضمون**» فصلا فى كتاب بعنوان: «**فى الثقافة المصرية**» صدر عام ١٩٥٥ فى بيروت. ولم يكن هذا الكتاب - فى الحقيقة - أكثر من تجميع لبعض مقالات متفرقة، تفضل بالمبادرة إلى تجميعها الأستاذ **محمد إبراهيم دكروب**، والدكتور **عبدالعظيم أنيس** الذى كان فى بيروت آنذاك. وهكذا أصبح هذا الكتاب دون أن يقصد كاتباه، عنوانا لمذهب فى النقد الأدبى المعاصر. ولقد اختلفت وتفاوتت الكتابات والتعليقات حول هذا الكتاب طوال هذه الأربعين سنة الماضية بين دراسات نقدية موضوعية تستهدف التعميق والتطوير، وبين كتابات تعبر عن رفض ودحض واستخفاف وتسفيه، بل وإدانة أحيانا. وعندما صدرت للكتاب طبعة ثانية فى المغرب عام ١٩٨٨ ووجدنا أنها غير دقيقة، رأينا أنه من الضرورى أن ننشر طبعة ثالثة للكتاب. فكانت طبعته القاهرية عام ١٩٨٩ التى حرصنا أن نضيف إليها مقدمة، نتساءل فيها عن أين نحن من هذا الكتاب اليوم، وأين هو منّا، ونحاول أن نوضح بعض مفاهيم الكتاب فى السياق السياسى والاجتماعى الذى نشأ فيه، وأن نناقش بعض ما تعرض له الكتاب من نقد سواء كان سلبيا أو إيجابيا. على أنه فى السنوات الأخيرة ظهرت اتجاهات نقدية وفكرية جديدة، تناولت الكتاب تناولا مختلفا. ولهذا رأيت أنه قد يكون من المفيد، بمناسبة احتفالنا بالذكرى المتجددة للدكتور **طه حسين**، بمرور عشرين عاما على وفاته، أن أقوم بتوضيح هذا

«**اليونانى الذى لم يُقرأ**» حتى اليوم قراءة موضوعية منصفة عند بعض الدارسين والكتاب. ولست أقصد من هذا تكريسا لمنهج الكتاب، أو لمفاهيمه، أو الزعم بصحتها المطلقة. فما أشد ما نختلف اليوم مع كثير مما جاء فى هذا الكتاب، وخاصة فى جوانب من مقالاته النقدية التطبيقية. وإنما أقصد - كما ذكرت - مجرد توضيح وإبانة لرؤيتنا المنهجية النقدية فى إطار السياق الذى كتبنا فيه مقالاته، دون أن أتجاوز ذلك إلى ما كتبناه بعد ذلك من نقد قد يكون تطويرا وتعميقا لهذا الكتاب الأول. على أنى سأقتصر على مناقشة ثلاث قراءات أخيرة لكتاب «**فى الثقافة المصرية**»، أو لهذا «**اليونانى الذى لم يقرأ**»، ففى بعضها ما يتعلق بالدكتور **طه حسين** نفسه مفكرا أو ناقدا.

١ - يونانى يتنكر للعقلانية والديمقراطية:

القراءة الأولى لا تتوقف عند حدود النقد الأدبى، وإنما تتجاوزه إلى الموقف الفكرى والسياسى لكاتبىْ «**فى الثقافة المصرية**»، من الدكتور **طه حسين**. وهذه القراءة هى للكاتب المسرحى الأستاذ **سعدالله ونّوس** نشرها فى مقدمة الكتاب الأول «**لقضايا وشهادات**» المكرّس للدكتور **طه حسين** والذى صدر عن مؤسسة **عيبال** للدراسات والنشر عام ١٩٨٩. والكتاب بالغ القيمة بما احتواه من دراسات عميقة على اختلاف توجهاتها ومناهجها. وفى مقدمة الكتاب يعرض الأستاذ **ونّوس** : «**لما أصاب الدكتور طه حسين من انزواء، وما أصاب فكره من تهميش بسبب ثورة يولية ١٩٥٢. وموقفها المعادى للديمقراطية. وبرغم أن مشروع طه حسين - كما يقول - كان يمكن أن يفيد الثورة حين تبلورت ملامحها التقدمية، وبدأت تخوض معارك مصيرية مع اليمين السافر أو المتسربل بأردية الدين، ولكن فكرها التوفيقى ومنهجها البرجماتى وضيق أفقها، كل هذا منعها من الإفادة من مشروع طه حسين**».

ثم يضيف الأستاذ **ونّوس** : «**ولم يقتصر الأمر على ذلك بل إن بعض المثقفين الذين نشأوا مع الثورة وجعلوا «ميثاقها» دليلا ملهما للكتابة والعمل، لم يتورعوا عن المطالبة بسن القوانين التى تلغى وتلاحق الإقطاع الفكرى. وطه حسين أكبر رموزه - بعد أن صفت الاقطاع الزراعي**».

ويشير الأستاذ **ونّوس** فى ذلك إلى كتاب «**الإقطاع الفكرى وآثاره**» للدكتور **عبدالحى دياب** الذى صدر فى مصر عام ١٩٦٣. والأستاذ **ونّوس** يعرض لهذا الكتاب باعتباره مثالا على الجحود الذى عومل به **طه حسين** بعد الثورة. ثم لا يلبث ان يتساءل: هل كانت حركة يوليه وما تلاها هى المسئول الوحيد عن تهميش **طه حسين**! ألم يشارك فى عملية التهميش هذه جيل من المثقفين التقدميين، ملأ ساحاتنا الثقافية فى الخمسينيات بعباراته الجديدة، وحماسته المتقدة وتصنيفاته المسرفة! ويجدُ دليله فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» الذي صدر عام ١٩٥٥. كيف؟ ذلك أنه الكتاب الذى : «**يعلن ما يشبه القطيعة المعرفية ويجبّ ما قبله كما جبّت ثورة يوليه التاريخ الذى أفضى إليها، وهو الوعى الثقافى الشامل الذى ينقض الوعى الزائف الذى ساد الحياة الثقافية قبل صدور الكتاب**».

وفى الفصل الأول من فصول كتاب **«فى الثقافة المصرية»** الذى يحاول أن يحدد معالم ومشخصات الثقافة المصرية يؤكد هذا الفصل فى فقرة من فقراته أن الدراسة الجادة لم تمسّ بعد هذا الموضوع برغم أهميته البالغة ويضيف الفصل: **«حقا، لقد أفرد له الدكتور طه حسين سطورا فى نهاية كتابه عن مستقبل الثقافة، ولكنها سطور غامضة غائمة، واكتفى الدكتور طه بأن يقرر أن لمصر مذهبها الخاص فى التعبير ومذهبها الخاص فى التفكير».**

ومن هذه الفقرة يسارع الأستاذ **ونّوس** إلى استخلاص: **«ان الكاتبين لا يترددان فى ازدراء السفر الثقافى الإشكالى الذى كتبه طه حسين عام ١٩٣٧ وأعنى مستقبل الثقافة واختزاله إلى مجرد سطور غائمة غامضة».**

ثم يمضى فيقدم تلخيصا سريعا لما تضمنه كتاب الدكتور **طه** من مشروع حضارى متكامل يتمثل فى عناوين فصوله. ولا أدرى كيف لم يتبين الأستاذ **ونّوس** أننا لا نتحدث فى تلك الفقرة من كتابنا عن برنامج تعليمى أو ثقافى هو ما تضمنه كتاب **«مستقبل الثقافة فى مصر»**، وإنما كنا نعالج موضوعا هو: هل هناك خصوصية للثقافة المصرية؟ ما دلالتها وما مشخصاتها؟ لقد أشار الدكتور **طه حسين** فى مقدمة كتابه **«مستقبل الثقافة»** إلى الاعتدال والتوسط الذى تتميز به الثقافة المصرية والاعتدال المصرى عامة **«الذى يشتق من اعتدال الجو ويأبى على الحياة الإنسانية أن تسرف فى التجديد»**، كما أشار إشارة سريعة كذلك فى نهاية كتابه، ولكن كتابه لم يعالج بالفعل موضوع مشخصات الثقافة المصرية. وإنما عالج الثقافة، وبالأحرى التعليم من زاوية أخرى. وليس فى هذا الإقرار الموضوعى أىّ ازدراء أو تهميش **لطه حسين**. وليس فى كتاب **«فى الثقافة المصرية»** أى إشارة تحمل ازدراء لكتاب الدكتور **طه حسين**، بل على العكس من ذلك تماما، فلوكان الأستاذ **ونّوس** قرأ الفصل الذى كرسه الدكتور **عبدالعظيم أنيس** للرواية المصرية فى كتاب **«فى الثقافة المصرية»** لقرأ قوله عن **«الأيام»** بأنها **«لا تحمل معالم الرواية من الناحية الفنية فى قليل أو كثير ولكنها تحمل كلمة المستقبل الذى يتطلع إليه الكثيرون من المثقفين»**. ونقرأ قوله عن كتاب الشعر الجاهلى **«فطه حسين يدفع بكتاب الشعر الجاهلى ليقدم منهاجا فى الثورة الفكرية»** (فى الثقافة المصرية، الطبعة الثالثة، ص١٠٨ ـ ١١٠).

لم يكن فكر طه حسين العقلانى والديمقراطى والعلمى إذن موضع ازدراء وتهميش من جانب كتاب **«فى الثقافة المصرية»**، كما يخلص إلى هذا الأستاذ **ونّوس** من فقرة تتعلق بالحديث عن مفهوم الثقافة وخصوصيتها المصرية.

ولكن الأستاذ **ونّوس** يكتشف نصّين آخرين ليؤكد دعواه. النص الأول نقول فيه: **«ونحن نحب أن نقرر أولا أن ما تتهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعى، إنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته. وما يتميز به أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة، وما رسّبوه فى**

وجداننا من قواعد نقدية فجّة لا تفضى بالإبداع الفنى إلا إلى أزقة مقفلة».

أما النص الثانى فنقول فيه: «**فمن واجب الأديب الواقعى أن يكون ذا فهم مهم متكامل للمجتمع كوحدة، وعلى بينة من القوى التى تتصارع فى أحشائه (...) ولا يكفى أن يكون فهم الأدب متكاملا. وإنما ينبغى أن يكون فهما متطورا كذلك. هذه هى النظرة الوحيدة التى تحترم حياة الإنسان وتؤمن بمستقبله. وهى نظرة تجعل من صناعة الأدب رسالة ومن الأدب رسولا مسئولا**».

والأستاذ **ونّوس** يعلق على النص الثانى بأنه مستلّ وبامتثال حماسى من أطروحات **جدانوف**. ويضيف: «**ونحن نعرف ما آلت إليه أطروحات جدانوف وما سببته من عقم وهزال فى التجربة الأدبية إبان عصر ستالين**»..

ولكنه سرعان ما يتحفظ على كلامه هذا قائلا: «**وربما كانت المناداة بالواقعية فى ذلك الوقت إثراء لحركة الأدب والنقد معا**». ما أريد أن أناقشه حتى فى هذا التحفظ، هو أن الأمر لا يتعلق «**بذلك الوقت**» فحسب فى تقديرنا، فضلا عن أن القول بمسئولية الأدب والأديب، لا يعنى خطأ هذه المقولة لأن **جدانوف** قال بها، ولا يعنى أن هذه المقولة هى التى سببت عقم وهزال التجربة الأدبية. ولكن ما يظل غامضا ومحيرا بالنسبة للأستاذ **ونّوس** كما يقول هو «**كيف توصل الكاتبان إلى أن تبنّى الواقعية يقتضى الافتراق عن، تجربة طه حسين ونقضها، وفوق ذلك كيف وجدا الصلف الكافى لوصفه بالجمود والانقطاع عن الحياة والفجاجة**». أما اتهام الأستاذ **ونّوس** لنا بالصلف لوصفنا الدكتور **طه** بالجمود والفجاجة. فالأمر لم يكن يتعلق فى الحقيقة **بطه حسين** وإنما بالأدباء القدامى عامة، وإن كان بالطبع يمسّه بشكل غير مباشر. والتعبير غير لائق بغير شك، وفيه الكثير من المغالاة والاستعلاء. ولكنه كان جزءا من إطار المعركة النقدية التى كانت محتدمة فى ذلك الوقت، ويختلط فيها الموقف الأدبى بالموقف السياسى والاجتماعى.

أما القول بأن تبنى الواقعية يقتضى الافتراق عن تجربة **طه حسين ونقضها**، فما أبعده عن الحقيقة. وهو ناجم عن خلط الأستاذ **ونّوس** بين قضية النقد الأدبى التى كانت موضع كلامنا واختلافنا، وماتزال حتى اليوم، مع الدكتور **طه حسين**، والقضية المعرفية والعقلانية والديمقراطية التى تتمثل فى دراسات الدكتور **طه حسين** الأدبية والعلمية ومفاهيمه ومواقفه من قضايا العلم والتعليم والحريات والعدالة الاجتماعية، التى كنا وما نزال نكن لها كل تقدير. ولهذا ما أشدّ تجنّى وسوء ظن الأستاذ **ونّوس** عندما يقوم بمماثلة خلافنا حول قضية فى النقد الأدبى مع الدكتور **طه حسين** عام ١٩٥٤، بكتاب الدكتور **دياب** الذى نشره عام ١٩٦٣ والذى كان يهاجم فيه عقلانية الدكتور **طه** وديموقراطيته وعلمه هجوما مبتذلا متخلفا. ولكن يبدو أن صاحب الكتاب التوثيقى «**قضايا وشهادات**» يتجاهل أو يجهل ماذا كان عليه موقفنا من ثورة يوّليه عام ١٩٥٤، وماذا كانت عليه الأوضاع السياسية السائدة آنذاك. لا أريد أن

أدخل فى تفاصيل عديدة ولكن حسبى القول بأن ثورة يوليه فى هذه المرحلة كانت على علاقة طيبة ملتبسة ومشبوهة بأمريكا وكانت تفرض مناخا من التعسف والقمع على الحياة السياسية المصرية، كان من بعض مظاهره شنق عاملين طليعيين من عمال **كفر الدوار**. وكان الواقع المصرى محتدما بالصراع السياسى والطبقى والوطنى..فى هذا الإطار كتبنا هذه المقالات التى يضم أغلبها كتاب فى الثقافة المصرية، والتي تغلب عليها أحيانا الرؤية السياسية بل الطبقية على طابعها الأدبى، لأنها فى الحقيقة كانت جزءا من المعركة الوطنية والديمقراطية آنذاك. أين كنا نكتب هذه المقالات؟ كنا نكتبها فى جريدة وفدية تمثل المعارضة الحاسمة للسياسة السائدة. ومع كل احترامنا للدكتور **طه حسين**، فقد كان يرد على هذه المقالات فى جريدة **الجمهورية**، أى المنبر الرسمى لسلطة يوليه آنذاك. وكذلك كان يرد علينا الأستاذ **العقاد** بل يفضح شيوعيتنا ـ كما كان يقول ـ فى جريدة **أخبار اليوم** التى كانت تساند الثورة. لم يكن ما كتبناه إذن آنذاك تهميشا سياسيا وفكريا للدكتور **طه حسين** أو دعما لاستبدادية ثورة يوليه ومعاداتها للديمقراطية كما يزعم الأستاذ **ونّوس**.، بل على العكس من ذلك تماما. فلقد كنا نحن المهمّشين، الذين نفصل من جامعاتنا فى هذا العام بالذات عام ١٩٥٤ مع غيرنا من قوى اليسار والقوى الإخوانية، ثم لا نلبث أن تغيّبنا السجون. وعندما كتب الدكتور **دياب** ما كتب عام ١٩٦٣ كنا مانزال فى السجون. ولكن مصر كانت تتغير تغيّرا تقدميا بمشروعاتها الاقتصادية والاجتماعية الجديدة. فأين هذه المماثلة المجحفة التى يقيمها الأستاذ **ونّوس** بيننا وبين كتاب الدكتور **دياب**؟

ويقول الأستاذ **ونّوس** إننا لم ننصف الدكتور **طه حسين** إلا بعد عشر سنوات من كتاباتنا التهميشية عنه عام ١٩٥٤. لعل الأستاذ **ونّوس** لا يعرف أننا كنا نكتب ما نكتب عن الدكتور **طه** فى الصباح، ونلتقى به لقاء التقدير والاحترام والحوار الودى فى المساء، ونقول له لقد علمتنا أن نختلف معك. ولكن كان من واجبه، وهو صاحب هذا الكتاب التوثيقى، أن يعرف أننى شاركت الدكتور **طه حسين** فى أول مؤتمر لتأسيس **اتحاد عام للأدباء العرب** فى **بلودان** عام ١٩٥٦، وكان لى شرف كتابة مسوّدة البيان الذى صدر من هذا المؤتمر دفاعا عن العقل والديمقراطية والحرية والوحدة القومية، وكان من واجبه أن يعرف أن كتابا صدر فى مصر بعنوان: «**ألوان من القصة المصرية**» عام ١٩٥٦ كتب مقدمته الدكتور **طه حسين** وكتب التعليق الأخير عليه كاتب هذه السطور ليعبر عن مواصلة المعركة الأدبية التى نشبت عام ١٩٥٤ فى إطار تطبيقى على عدد كبير من القصص المصرية، وفى إطار احترام عميق للدكتور **طه حسين**. لم يكن ثمة تهميش من جانب اليسار المصرى **لطه حسين** طوال سنوات الخمسينيات. بل كان هذا الاختلاف المنهجى فى مجال محدد هو النقد الأدبى. وعندما يقول الأستاذ **ونّوس**: «**فيما بعد حاول محمود أمين العالم أن ينصف طه حسين وكتب بعد ما ينوف عن العشر سنوات دراسة عنوانها «طه حسين.. مفكرا»**. كان ينبغى أن يعرف أين كان **محمود العالم** وصاحبه الدكتور **عبدالعظيم أنيس** طوال أكثر من نصف هذه الفترة الزمنية، وكيف كان وضعهما، فضلا عن أنه لم يكن فى الأمر إنصاف، لأنه لم يكن فى الأمر ظلم أو ازدراء أو تهميش للدكتور **طه حسين**، بل اختلاف

منهجى فى قضية محددة. وعندما نكتب هذه الكتابة المنصفة - كما يقول الأستاذ **ونّوس** - فى عام ١٩٦٦ - عن **طه حسين** وثورة يوليه كانت فى أوج انتصارها واستقرارها، فلم يكن فى هذا تشهير أو ازدراء أو تجاهل أو دعوة إلى انزواء للدكتور **طه حسين**، كما كان يفعل أمثال الدكتور **دياب** آنذاك الذى يقارننا به الأستاذ **ونّوس**! وما أكثر ما يقال عن علاقتنا المباشرة بالدكتور **طه حسين** طوال هذه السنوات حتى لحظة جنازته المهيبة. وما أقسى على نفسى أن اضطر أن أقول ما قلت. ولكنى لست بهذا أدافع عن الدكتور **عبدالعظيم أنيس** أو عن نفسى أو عن كتاب «**فى الثقافة المصرية**»، وإنما أدافع عن موقف اليسار المصرى من الدكتور **طه حسين**. والحقيقة أن القضية التى يثيرها الأستاذ **ونّوس** أكبر من هذه الوقائع التى حرصت على تصحيحها، أو تذكير الأستاذ **ونّوس** بها. إنما هى قضية الموقف من ثورة يوليه، لا فى الخمسينيات، وإنما فى دلالتها التاريخية والاجتماعية والديمقراطية العامة. أعرف أن هذا هو جذر الموقف الذى يقفه الأستاذ **ونّوس** من صاحبى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» بما لهما من موقف إيجابى عام من ثورة يوليه وبوجه خاص ابتداء من منتصف الستينيات.

والأستاذ **ونّوس** وعديد غيره من المثقفين المصريين والعرب يقيمون تناقضا حديا حاسما بين ثورة يوليه وممارساتها اللاديمقراطية من ناحية والمشروع التنويرى الليبرالى من ناحية أخرى. وتأسيسا على هذا فثورة يوليه هى فى ممارساتها إجهاض لمشروع **طه حسين** العقلانى التنويرى. ولا شك أن تخلف الديمقراطية فى مشروع ثورة يوليه كان عاملا من أن العوامل الأساسية فى إجهاضها. ولكن المسألة أعمق من نلخصها - كما يفعل الأستاذ **ونّوس** بقوله: «**لو أدركنا أن تلك القيم التنويرية هى الأساس الذى لا يمكن أن يكون تقدم أو ثورة بدونه لما انتكسنا هذه الانتكاسة المفجعة**»، بل إننا - كما يقول - «**تركنا طه حسين يقاتل وحده، بل وقاتلنا ضده**». فالتاريخ لا يتحقق «**بما ينبغى**» أو «**بالأمنيات**» أو «**بالتصورات الرومانسية**». فلم تخل مرحلة ثورة يوليه من صراع، بل صراعات ذات دلالات واتجاهات مختلفة داخلية وخارجية، اجتماعية وثقافية، فضلا عن أن الدعوة إلى التنوير لا يتحقق بها وحدها التنوير ما لم ترتبط وتتواكب وتتفاعل مع عملية تغيير اجتماعى شامل. فالتنوير لا يتحقق فى ملكوت الذهن وحده، بل لابد له من أن يتجسد فى ملكوت الواقع تغييرا حقيقيا، وإلا ظل معلقا نخبويا برّانيا كما هو الحال منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم. هذا هو درس الماضى ودرس الحاضر الذى ينبغى أن نتعلمه ونبحث عن إجابات حقيقية له بدلا من التجنى وإلقاء الاتهامات على مجاهدات لتحقيق هذا الهدف الصعب المعقد، رغم ما أصاب هذه المجاهدات من هزيمة مؤقتة فيما أرجو.

٢ - يونانى مرتبك إلى حد المأساة:

أما القراءة الثانية لهذا «**اليونانى الذى لا يقرأ**» فهو ما جاء فى الفصل الأخير من كتاب الدكتور **فيصل دراج**: «**دلالات العلاقة الروائية**». [دار كنعان، دمشق، ١٩٩٢] يقول فى مقدمة كتابه «**فى الجزء الأخير من**

هذا الكتاب نقرأ أسماء: محمود أمين العالم، عبدالعظيم أنيس، حنا مينا، والطاهر وطار، والأسماء تشير إلى زمن، يبدو بعيدا، وإلى جملة، مقولات وُلدت مرتبكة، قبل أن تدفع بها تحولات الزمن، إلى ارتباك قريب من المأساة». على أننا فى مناقشتنا لقراءة الدكتور **دراج**، سنقتصر على ما يتعلق فيها بكتاب «**فى الثقافة المصرية**» فحسب. ونرجىء الحديث عن بقية ما جاء فى هذا الجزء الأخير وفى الكتاب عامة إلى دراسة أخرى. على أننا قبل أن نشرع فى قراءة هذا الجزء الأخير، قد نمهد لهذا بقراءة مقال سابق له نشره فى مجلة «**ألف**» [العدد العاشر من عام ١٩٩٠] التى تصدرها **الجامعة الأمريكية** فى مصر - والمقال بعنوان: «**الانعكاس والانعكاس الأدبى**». فهو يبدأ مقاله بمثال من كتاب «**فى الثقافة المصرية**». يقول فى مستهل مقاله: «**إن مقولة الانعكاس فى استقبالها الماركسى العربى، لم تكن تبحث عن الوحدة والتناقض فى العمل الأدبى وشروطه الاجتماعية، بقدر ما كانت تكتفى بعلاقة ميكانيكية تربط الطرفين، سمتها الأولى إقصاء مفهوم «السببية الاجتماعية**». ثم لا يلبث أن يضرب مثالا على ذلك بفقرة واحدة جاءت فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**»، تقول: «**بالاختصار هناك شعب بأسره يضطرب بالحياة والقلق والتطلع إلى المستقبل، ومثل هذه الحياة، مثل هذه الملايين من أبناء الشعب تستطيع أن تزود الفنان بمادة حيّة لفنه لو شاء هو أن يختار**». ويعلق على هذه الفقرة قائلا: «**يأخذ الانعكاس شكل علاقة أحادية البعد بين شعب وفنان، وبين قارئ وكاتب، أى بين كيانيْن مجردين، لأن هذا التصور المختزل للانعكاس ينسى الشروط الاجتماعية المشخّصة لإنتاج القراءة والكتابة، ويصل الاختزال إلى نهايته أى إلى مثالية مغلقة حين يعتبر الكاتب جذرا لذاته، يمارس الاختيار المطلق ويحدّد بداية كتابته ونهايتها**». ويرى الدكتور **دراج** فى هذا نسيانا لمقولة الانعكاس بل هو نفْى لها، لأنه إلغاء للشرط الأول للانعكاس وهو السببية الاجتماعية. ففى هذه الفقرة كما يرى انفصال واستقلال بين الكاتب والواقع، فتقوم الكتابة على أهواء الرغبة والإرادة.

وبهذا تنتفى إمكانية موضوعية الانعكاس وموضوعية المعرفة. وخلاصة الأمر - كما يقول **د. دراج** أن دراسة الإنعكاس هى دراسة الشروط الاجتماعية التاريخية التى أنتجت الأدب. ولهذا فسؤال الأدب هو سؤال تاريخ المجتمع الذى أنتج الأدب أى أنه محدود بحدود التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية. وبتعبير آخر كما يقول **د. دراج** «**أن الكاتب كما القارئ لا يتحدد بذاته، وإنما يتحدد بجملة عناصر تتجاوزه باستمرار، فهو يولد ويعيش ويكتب ويقرأ داخل ايديولوجيا اجتماعية تحدده، لأن «الأنا الأيديولوجية» لا وجود لها** » [صفحة ٤٦ من المرجع المذكور]. والملاحظة الأولى على نقد **د. دراج** على هذه الفقرة التى استلّها من كتاب «**فى الثقافة المصرية**» أنها محاولة لدراسة نظرية معمقة لقضية الانعكاس، يستفيد فيها بكل ترسانة الدراسات النظرية الجديدة عند **ألتوسير وباليبار وماشرى وبولنزاس**، أى المدرسة البنيوية فى

الماركسية التى برزت فى أواخر الستينيات وطوال السبعينيات.

ولا عيب فى تصحيح أفكارنا القديمة بالنتائج النظرية الجديدة، حتى لو جاءت هذه الأفكار القديمة فى جملة عابرة فى مقال أدبى، وليس فى دراسة نظرية متخصصة. ولكن الملاحظ البديهى أن خلاصة كتاب «**فى الثقافة المصرية**» رغم هذه الجملة العابرة هو ما يتهم به من أنه يجعل التعبير الأدبى انعكاسا لواقع اجتماعى يحتدم بالصراع الطبقى. فالأدب ليس خلقا فرديا معزولا منبتًا من واقعه، وإنما هو ثمرة هذا الواقع. حقا، إن لغة مقالات كتبت فى عام ١٩٥٤ غير لغة دراسات نظرية متخصصة تتسلح بأدوات مفهومية جديدة. على أننا لو حللنا تحليلا بسيطا كل ما قاله د. **دراج** بهذا المستوى النظرى الرفيع حول نظرية الانعكاس لوجدناه فى هذا المقال البسيط فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**». فلوخرجنا قليلا عن هذه الجملة الصغيرة التى استلها د. **دراج** من المقال، لوجدنا بقية المقال يتحدث عن «**أن هناك فى كل مجتمع واقعا أكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع فى سياسته واقتصاده وفكره وفنه. وهناك التجربة الشخصية للكاتب. وهى جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه.وكل كاتب لا يستطيع أن يفهم تجربته الشخصية فى ضوء الواقع العام هو بلا شك كاتب فقير. ومن هنا تبدأ أهمية الوعى بالنسبة لكل كاتب وفنان. فبدون الوعى يصبح من الميسور أن يخلط الأدب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة، فيعمم حيث لا يجب التعميم، ويصل أدبه بذلك إلى مضمونات خطيرة، وربما لم يكن هو يقصدها بادئ ذى بدء**». ويوضح الدكتور **عبدالعظيم أنيس** كاتب هذا المقال، أن «**طبيعة الواقع ليست واضحة وضوحا مباشرا. ولهذا فالفنان فى حاجة إلى أن يبذل جهدا فى تحليل تجاربه حتى يستطيع أن يرى الحياة على حقيقتها**». ولهذا تكون قضية الاختيار. إنها ليست عملية فردية خالية من أى أسس معرفية أو موقفية ـ كما يتصور ويفترض **د. دراج** ـ بل هى عملية اختيار نابع من معرفة، وخبرة وممارسة وموقف. وهو اختيار يعالجه الفنان معالجة أدبية متخيَّلة، وبه يتحدد دور الكاتب وما يوحيه من أفكار وعواطف معينة. وهنا تختلف مواقف الكتاب والفنانين. وفى تقديرى أن هذا النص ينفى ما يقوله **د. دراج** من استقلالية وانفصال بين الكاتب والواقع وإراديته المطلقة، ويؤكد انعكاس الواقع الموضوعى العام فى التعبير الأدبى الخاص. ولكنه يضيف أمرا يخلو منه النص النظرى للدكتور **دراج** ومفهومه العام للانعكاس. إنه يضيف: البعد الذاتى، دور الذات، دور الإبداع الفردى، الاختيار الفردى، الموقف الفردى الذى يخلو منه مفهوم **د. دراج**، والذى يكاد يجعل من الانعكاس شبه حتمية تفرضها الأبنية والهياكل والأنماط الاقتصادية والأيديولوجية السائدة. ولهذا يكاد يكون مفهوم السببية الاجتماعية فى مفهوم **د. دراج** أقرب إلى السببية الميكانيكية التى هى سمة **الرؤية البنيوية** العامة حتى فى اجتهاداتها **الماركسية**. إن النص المستلّ من «**فى الثقافة المصرية**» رغم بساطته التعبيرية، وخلوه من المصطلحات المفهومية المستحدثة، يتضمن توحيدا جدليا إبداعيا بين الموضوعية والذاتية فى

العمل الأدبى. على أن الأمر يتضح بشكل أعمق عندما ننتقل إلى كتاب د. دراج: **«دلالات العلاقة الروائية»**.

يرى د. **دراج** فى كتاب **«فى الثقافة المصرية»** أنه أفكار مختلطة، **«فيها عن الأدب قول إن حاكمته القراءة بدا سياسة، وفيها من السياسة قول إن حاوره القارئ بدا أدبا»**. وهذا صحيح بمستوى أو بآخر. فالكتاب كما سبق أن ذكرنا كان مجموعة من المقالات التى عالجت قضايا النقد الأدبى فى سياق لحظة سياسية اجتماعية محتدمة بالصراعات والتحولات، وبموقف من هذه الصراعات والتحولات. والغريب أن د. **دراج** يحرص على نقد الكتاب «فى ضوء زمن جديد» متجنبا نقده فى شروطه الاقتصادية والاجتماعية والايديولوجية الخاصة التى حرص على تأكيدها كمنهج أساسى فى دراسته التى عرضنا لها حول مفهوم الانعكاس. ثم يبدأ د. **دراج** نقده لكتاب **«فى الثقافة المصرية»** بقوله **«يقول الكتاب»**، ويسوق نصا مجتزءا من الكتاب بما يوحى أن هذا هو قول الكتاب كله، وليس فقرة جزئية قد يكون فى الكتاب بل فى مجمل الكتاب ما يناقضها. فماذا تقول هذه الفقرة التى هى **«قول الكتاب»** فى زعم د. **دراج**؟ يقول الكتاب **«والناس فى مصر لا يحتاجون إلى من يشككهم فى الفرق بين الخير والشر، لأن الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير والشر. وهل يستطيع عاقل أن ينكر أن كفاح سبعين عاما ضد الاستعمار ومؤامراته من أجل حياة حرة ديمقراطية نظيفة قد علم الناس أين الخير وأين الشر»** (ص٢٩٣ - ٢٩٤) والحق أن هذه الفقرة هى سطور من فقرة أكبر جاءت فى مقال للدكتور **عبدالعظيم أنيس** بعنوان **«من أجل أدب واقعى»**. وهو بهذه الفقرة يرد على من يقولون **«نحن لاننكر عنصر الإيحاء فى الأدب، ولكننا ننكر أن من الإيحاء ما هو خير وما هو شر. لأننا لا نعلم شيئا - بعد - عن الفرق بين الخير والشر»**. إن الفقرة إذن هى مجرد رد على إنكار مطلق حول الفرق بين الخير والشر، أو بتعبير آخر حول الخبرة الشعبية، وهى مجرد رد فى مجال محدد حول مسألة محددة ولكن د. **دراج** كما فعل فى قضية الانعكاس، استل هذه الفقرة ليجعل منها منطلقا لحكم عام على الكتاب كله. فهذا القول **«يرى المدينة الفاضلة وان كان يحجبها ضباب ستهزمه شمس الحقيقة بعد حين (....) بيد أن حدود النظر فى الزمن الذى أنتج الكتاب أذابت تعقد مفاهيم السياسة والتاريخ فى ثنائية موروثة هى: الخير والشر، وهذه الثنائية هى أساس المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا التى جاء الفكر الماركسى لينقضها»**. ويواصل د. **دراج** قوله دون تردد فكرى **«تنهض اليوتوبيا على خطاب أخلاقى متحرر من الزمان والمكان فيكون التاريخ رحلة إلى مملكة الخير لا أكثر وعندها يساوى التاريخ حكاية الرحلة التى يلتقى فى نهايتها الإنسان فى حلمه المنشود»**. ثم يستخلص من ذلك استخلاصا منطقيا ضروريا متسقا هو أنه **«فى سطور الكتاب منطق مستتر غايته الإصلاح لا يميّز كثيرا بين الطبقات الاجتماعية والطبائع الإنسانية ويظن، فى لحظة حالمة، أن إصلاح الطبائع يقرب الإصلاح الاجتماعى. ومعنى هذا أن الإصلاح ضرورة أخلاقية لا صراع**

عنيف بين قوى اجتماعية لها مصالح متعارضة». وهكذا يؤسس د. **دراج** نقده لكتاب «**في الثقافة المصرية**» منذ البداية على حكم بأنه دعوة إلى **يوتوبيا** أخلاقية خالية من الصراع الاجتماعي. واعترف أنني دهشت لهذه القدرة الخارقة التي يستخلص بها كاتب في مقام د. **دراج** هذه النتيجة العامة الحاسمة من فقرة مشروطة بإجابة محددة عن مسألة محددة، ليعمّمها على مجمل كتاب أبرز ما يُتَّهم به ولا أقول ما يميّزه أنه يغالي في رؤيته الاجتماعية والطبقية للثقافة وللأدب عامة. ولست أجد أية جدوى من الرد على ذلك بتلخيص أغلب مقالات هذا الكتاب التي تدحض هذا الزعم والتعميم. ولكن حسبي أن أشير إلى هذا الكتاب نفسه للدكتور **دراج** نفسه في فقرات لاحقة منه تختلف مع كتاب «**في الثقافة المصرية**» لأنه تتراجع فيه المرجعية النظرية الأدبية ليعطي مكانها لمقولة تجريبية هي الطبقة الاجتماعية، واتهامه للكتاب بأنه يجعل من الطبقة التي صدر عنها الكاتب هي الحكم النظري الذي يحدد القيمة الأدبية لعمل الكاتب، كما يتهمه بالتركيز على الطبقة العاملة. لست هنا في مجال الرد على هذه الأقاويل، وإنما أسوقها في مواجهة قوله بغلبة الطابع الأخلاقي اليوتوبي الإصلاحي على الكتاب.

وأستأنف قراءة د. **دراج** لهذا «**اليوناني الذي لا يُقرأ**» فأتبين عدة محاور في هذه القراءة :

المحور الأول : في تقديري هو قول د. **دراج** بأن هذا الكتاب «**يشير بأصبع صادقة إلى النظرية ولكنه لا يتكيء عليها وإنما يتكى على الإرادة. فالإرادة هي نقطة ارتكازه الأولى».** مغفلا بهذا الشرط الاجتماعي الذي ينتج الأدب. ولتأكيد هذا يسوق من الكتاب نصا يقول : «**ثارت معركة بين شباب الأدب وشيوخه أو بمعنى أدق بين أنصار المدرسة الواقعية وأعدائها، فالمدرسة الحديثة تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيا وأن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة المجتمع في قلقه وأمله وتطلعه**». ثم لا يلبث أن يستنطق من هذا النص، أن الواقعية هي خيار علوي إرادي هو الضامن لموضوعية الأدب وقول الحقيقة، وهكذا يصبح القول النظري الخالص معيارا للحكم والعمل كما يقول. ولكن د. **دراج** سرعان ما يتكشف انكسار هذا المعيار استنادا إلى مرجع آخر، أو نص آخر في الكتاب، لم يعلنه بعد! ويتكشف هذا الانكسار عندما يتحول المعيار من هذه النظرية العلوية المختارة إلى مقولة تجريبية شكلية هي الطبقة العاملة. فهذه الطبقة العاملة التي صدر عنها الكاتب وجاء منها [لا هذا الاختيار النظري السابق] هي الحكم الذي يحدد قيمة عمل الكاتب الأدبية. ويواصل د. **دراج** استخلاصاته التي لم يحدد مرجعها بعد إلى أنه «**على النظرية أي على الواقعية بالمفهوم السابق أن تبحث عنه، أي تبحث عن أديب الطبقة العاملة وتبشر به وتولده توليدا**» فتتحدث عن «**الغائب قبل أن تتحدث عن الحاضر أو تتعامل مع الغائب كما لو كان حاضرا**» كما يقول صفحة ٣٠٧. وهكذا يعود بنا مرة أخري إلى مسألة الإرادة، في مفهوم الواقعية في كتاب «**في الثقافة المصرية**» هذا إلى جانب تقسيم طبقي ثلاثي بين **بورجوازية وبورجوازية صغيرة وطبقة عاملة**. وهكذا بين الإرادة العلوية، وهذا التقسيم

الطبقى الثلاثى تتحدد معالم هذه الواقعية فى هذا الكتاب فى تقدير **د. دراج**.

أما **المحور الثانى** : فى قراءة د. **دراج** فهو أن هذا الكتاب، فى ضوء ما سبق، يذهب إلى اعتبار الكتابة انعكاسا مباشرا لأحوال الطبقة العاملة التى ينتمى إليها الكاتب. ولهذا فإن أى حديث عن نظرية فى الأدب - فى هذا الكتاب كما يقول **د. دراج** - أو تحليل للأدب لا معنى له. لأن صفات العمل الأدبى ليست أكثر من صفات الطبقة التى صدر عنها. ولهذا يمكن أن تحكم على العمل الأدبى، قبل قراءة سطوره، ولا سبيل للفصل بين الممارسة الأدبية والممارسات الاجتماعية المختلفة، وبمفهوم المخالفة، فإن **د. دراج** يرى أن كتاب «**فى الثقافة المصرية**» لا يعترف بالاستقلال النسبى للممارسة الأدبية. ويسعى لتأكيد هذا ببعض أمثلة من نصوص تطبيقية فى الكتاب. أحد هذه الأمثلة يتعلق بشعر **البارودى**، وكيف كانت الطبقة حاكمة للصياغة الأدبية لشعر **البارودى**. تقول الفقرة التى يستند إليها د. دراج: «**البارودى فى الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التى كانت تتحرك بها الثورة العرابية، وإنما عبّر عن تلك الفئة العليا من كبار الملاك والتجار وكبار العلماء. لقد كان رجل حكم وسلطان. ولهذا بقيت صياغته تتسم بالقتامة والاستعلاء والوقار**». ويعلق د. دراج على هذا قائلا: «**هكذا يتراءى من جديد منطق المحاكاة الذى يسرى فى سطور الكتاب فى أكثر من مكان والذى مهما دار واستدار لا يدرس الظاهرة الأدبية فى علاقاتها الداخلية بل يكتفى باختزالها إلى شرط خارجى هى انعكاس له (....) إنه يلغى مفهوم التحويل الأدبى ويحتفظ الأدب بعلاقة مباشرة مع اللغة**» . ص٣١١. ونعود إلى ما جاء فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» حول البارودى فنقرأ الفقرة التالية قبل الفقرة التى ذكرها **د. دراج** مباشرة «**وشعر البارودى العظيم صدى رائع لهذه الحركة الناهضة لمعركتنا الأولى فى بناء قوميتنا المصرية، ثم هو تعبير بالغ عن هزيمتنا المبكرة. حقا، إن البارودى لم يذكر الثورة التى شارك فيها إلا ببيت شعرى هنا وآخر هناك. لم يؤلف فى وصف معارك الثورة وتحديد معالمها. على أن ذلك لا يعنى أنه لم يكن ممثلا للثورة العرابية التى كان زعيما من زعمائها** [كما قال **العقاد**]، **إذ ليس من الضرورى لشاعر حركة من الحركات التاريخية أن يكون تعبيره عنها تعبيرا مباشرا. والتجربة العامة التى يستمد منها البارودى قصائده، بما فيها من فخر واعتزاز وهزيمة تجعله شاعر هذه المرحلة الأولى من مراحل وعينا القومى، وقد عبر البارودى أصدق تمثيل عن أحاسيس طبقة حاكمة جديدة فى طريقها إلى النمو والتعاظم وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب**». ثم يقول النص: «**والبارودى لم يكن مقلدا كما يتهم أحيانا. حقا، لقد اتخذ صياغة تقليدية خالصة لنقل تجاربه الحقيقية والتعبير عن واقعه الأصيل. فالبارودى فى الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية**» إلى آخر بقية النص الذى ذكره **د. دراج**. ماذا يعنى هذا النص؟ إنه يعنى أن الكتابة ليست انعكاسا مباشرا مستقيما يسودها منطق المحاكاة. **فالبارودى** لم يعبر عن الثورة العرابية إلا

تعبيرا عن تجربته العامة التى «**استمد منها**» - ولم أقل حاكى - قصائده وعبر عن أحاسيس طبقة حاكمة فى طريقها إلى النمو والتعاظم. أى عبر عن حركة وتفاعل وصراع وتطلع فى الواقع الاجتماعى لا عن وقائع محددة تحديدا مرآويا. أما فيما يتعلق باللغة، فأدبه لم يحتفظ بعلاقة مباشرة مع اللغة التى كان يتحدث بها كبار الملاك والتجار وحتى كبار العلماء. فما أعتقد أن هذه الطبقة كانت تتحدث بلغة **البارودى**، ،إنما تحدث بلغة حكم وسلطان. والنص لا يتحدث عن لغة، وإنما عن «**صياغة لغته التى تتصف بالعتاقة والاستعلاء والوقار**». ليس ثمة علاقة مباشرة انعكاسية مع أحداث الثورة، أو مع الطبقة، بل ليس ثمة علاقة مباشرة مع اللغة، بل هى صياغة أدبية خاصة لها دلالتها الاجتماعية. أى هناك تحويل فى اللغة لتكون لغة أدبية من ناحية وتحمل من ناحية أخرى دلالة خاصة. فأين العلاقة الميكانيكية الذى يتهم بها **د. دراج** هذا النص. حقا، إن هذا النص لم يدرس الظاهرة الأدبية فى علاقاتها الداخلية، وهذه قضية أخرى تتعلق بالإمكانيات المتاحة آنذاك كتملك أدوات إجرائية تحليلية فى منهج الممارسة النقدية.

ونعود إلى مسألة الإرادية التى تحدث عنها **د. دراج**. فإرادة اختيار نزعة أدبية أو فنية أو فكرية معينة، ليست مجرد عملية إرادية مقطوعة الصلة بكل الشروط الاجتماعية. والاختيار الذاتى لا ينفصل عن الشرط الاجتماعى، ولا عن الوعى الاجتماعى، ولا عن الموقف الاجتماعى، ولهذا فلا سبيل لتجاهل العامل الذاتى وإلا سقطنا فى حتمية شكلية - كما سبق أن ذكرنا - هى بعض تراث **المدرسة البنيوية** التى تهمش دور الذات

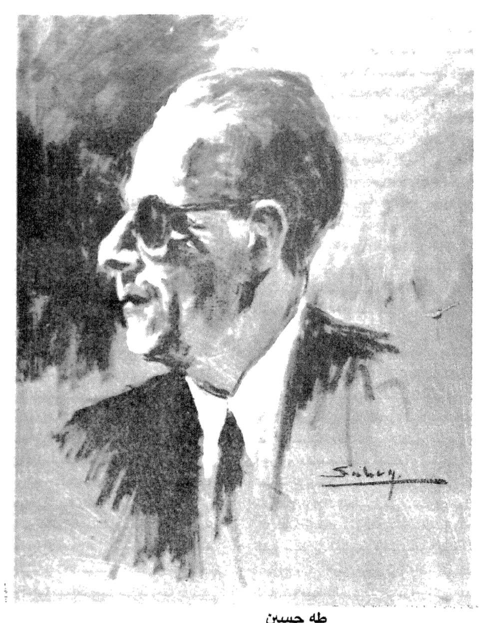
إن لم تلغه تماما فى بعض كتاباتها. أما ما استخلصه **د. دراج** من دعوة إلى أدب الطبقة العاملة، أو أديب الطبقة العاملة، فما اعتقد أن فى الكتاب ما يقول بذلك على هذا النحو. وإنما جاء الحديث عن انعدام البطل عند الروائى البورجوازى، وإلى الحاجة إلى بروز شخصية البطل فى الأدب لا كدعوة سياسية خالصة وإنما كبعد اجتماعى فى الرواية، يعمق فنّيتها نفسها.

أما **المحور الثالث** : فى نقد **د. دراج** لكتاب «**فى الثقافة المصرية**» فيتعلق بمفهوم الوعى عند الكاتب. فيكاد **د. دراج** ينتهى فى قراءته للكتاب إلى أن «**الوعى والإدراك والفهم هى العناصر الحاسمة فى الكتابة الأدبية**». ويستند **د. دراج** فى هذا إلى نص سبق أن أشرنا إليه حول أهمية الوعى فى عدم خلط الأديب بين تجربته الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة وفى توسيع وتعميق رؤيته للواقع. على أن هذا القول بالوعى والإدراك لا يجعل من الأدب مجرد نص ايديولوجى أو معرفى، ولا يلغى فنيته كما يتصور **د. دراج**، بل لعله يضاعف من هذه الفنية. ولهذا يقارن **د. أنيس** فى بحثه عن الرواية فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» بين معالجة **محمد عبدالحليم عبدالله** للريف فى رواياته ومعالجة **عبدالرحمن الشرقاوى** له، لا من حيث الانتساب الطبقى، وإنما من حيث مدى إدراك العناصر والمعطيات التي يبنى بها كل منها روايته الفنية. ولهذا فليس ثمة تناقض - كما يتصور **د. دراج** - فى قول **د. أنيس** عن **نجيب محفوظ** من أنه كاتب البورجوازية الصغيرة» وأن يقول فى الوقت نفسه «**ولكننا نظلمه ولا ننصف أنفسنا إذا لم نؤكد كذلك أنه روائى**

مصرى قدير فى تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية ومشاكلها. كان صادقا رائعا فى معظم الأحيان». هنا يلتقى الإدراك والوعى والمعرفة بالاقتدار التعبيرى الفنى. إن انتماء أديب إلى الطبقة العاملة ليس من الظرورى أن يجعل منه أديبا متميزا، كما أن عدم انتمائه لا يعنى بالضرورى أنه أديب يفتقد الصدق والإبداع فى عمله. ولعلنا فى دراسات أخرى لاحقة، قمنا بتمييز واضح بين ايديولوجية الأديب ومضمون عمله الأدبى. فما أكثر الحالات التى يتجلى فيها اختلاف بل تناقض بين ايديولوجية الأديب الخاصة ومضمون عمله الأدبى. إن الإدراك والمعرفة والوعى والفهم ليست عناصر حاسمة فى الكتابة الأدبية، وإنما هى وسائل ضرورية بغير شك فى الارتفاع بمستوى العمل الأدبية مضمونا وتشكيلا فنيا. وما أكثر الأمثلة.

أما **المحور الرابع** : فى نقد **د. دراج** فهو غياب بعض المفاهيم الأساسية فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» مثل نمط الإنتاج، والتشكيلة الاجتماعية الاقتصادية، والتميز بين الطبقة فى ذاتها والطبقة لذاتها، والتفرقة بين الوضع الطبقى والوعى الطبقى، ومسألة الدولة والصراع من أجل السلطة، والطابع البنيوى للأيديولوجية. وهى قضايا أساسية بالفعل، ولكنها فوق حدود كتاب يضم مقالات متناثرة حول النقد الأدبى فى سياق سياسى واجتماعى معين فى مصر فى بداية الخمسينيات. وما يقول به **د. دراج** هو دعوة إلى دراسة نظرية متخصصة حول الأيديولوجيا والأدب. ولم تكن هذه الدراسة فى طموح الكتاب، أو فى طاقته وإمكانياته فى تلك المرحلة. على أن الملاحظ أن **د. دراج** فى طرحه لأهمية هذه المفاهيم يخلط بين ضرورات الدراسة الأدبية، وحدود النقد الأدبى، الذى كان هم مقالات «**فى الثقافة المصرية**». فضلا عن أنه فى تحليله النظرى تكاد تغلب عليه رؤية حتمية آحادية هى ميراث **للبنيوية** عند بعض **الماركسيين** الفرنسيين، كما سبق أن ذكرنا.

أما **المحور الخامس والأخير**: فيتعلق مرة أخرى بمقولة **الوعى**. ذلك أن **د. دراج** ينتقد كتاب «**فى الثقافة المصرية**» من حيث أنه - فى تقديره - يقيم فرقا صامتا أو ناطقا بين الوعى والممارسة، فهو يؤكد - بلا تعب - أهمية الوعى لكل فنان وكاتب. ويرى **د. دراج** أن **مفهوم الوعى** فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» مفهوم مجرد متحرر من شروطه الطبقية والاجتماعية. على أن **د. دراج** عندما يأخذ فى تحديد **مفهوم الوعى** يكاد يرتفع به إلى مستوى من التجريد بما يكاد يلغى إنسانيته لحساب الشروط الطبقية والاجتماعية، فهو مقولة شبه ميكانيكية! فوعى الإنسان عنده «**ليس أكثر من الشروط الاجتماعية التى صاغته. لأن الإنسان محصلة لجملة العلاقات الاجتماعية (اطروحات فيورباخ)، كما أن الأدب علاقة اجتماعية فى جملة علاقات اجتماعية (برخت) أما الكتابة فهى ممارسة إنتاجية مادية تنهض على مواد اجتماعية. فالأدب لا يصدر عن الوعي، والأديب أثر لجملة ممارسات اجتماعية، أى أن الأديب لا يكتب إلا عن ممارسته. فإن حاول أن يكتب غيرها وشى به نصه. ولذلك يمكن القول: لا يصوغ الأديب ما أراد صياغته، بل يصوغ ما سمحت له ممارسته الكتابية أن يعثر عليه**» ص٣٢٤. «**إن الأديب محصلة لجملة من الممارسات الاقتصادية والسياسية والثقافية والفنية، وشكل هذه**



طه حسين
بريشة الفنان صبرى راغب

الممارسات هو الذى يفرض شكل الوعى والكتابة». ص٣٢٥. والأخذ بمفهوم الممارسة فى معناه الشامل كما يقول **د. دراج** يسقط أسطورة الوعى المستقل ويلغى كل وهم يعتقد أن الوعى المحسوب ضامن الحقيقة، وأن الأديب سيد نفسه وحاكم أسلوبه **وصانع رؤيته. «ذلك أن الأديب لا يساوى إلا ما كتب وهو يكتب فى حدود ممارسته بشكل عام»** ص٣٢٥ ـ ٣٢٦. وينتهى **د. دراج** من هذا إلى القول بأن كتاب «**فى الثقافة المصرية**» : «**ينزع إلى تهميش الممارسة، وتضخيم دور الوعى» كأنه يقول بصوت مهموس: «إن إصلاح الوعى هو أساس إصلاح الأدب»** ص٣٢٧.

ومع تقديرى الصادق لهذا الجهد الفكرى الجاد الذى يبذله **د. دراج** لمحاولة صياغة الظاهرة الأدبية صياغة نظرية عميقة، ودقيقة، ومحكمة، مستفيدا فى هذا من بعض مفاهيم **ألتوسير وماشيرى**، إلا أنه فى الحقيقة يكاد بهذه الدقة النظرية وهذا الإحكام أن يوحى لى بالمقولة المادية الميكانيكية القديمة «**ان المخ يفرز الفكر كما تفرز الكبد الصفراء**». ونستطيع أن نترجم تلك المقولة القديمة فى ضوء الصورة التى يقدمها لنا **د. فراج** إلى أن «**الممارسة تفرز الأدب**». بل أكاد أقول: وأن الأديب روبوت ممارس نشط ! فلاشك أن الإنسان وعيا وفكرا وأيديولوجيا وعلما وإبداعا أدبيا وفنيا ثمرة علاقاته وممارساته الاجتماعية. إلا أن هذا لا ينفى الفاعلية الإبداعية للإنسان التى تضيف إلى ثمرة علاقاته وممارساته قيما ودلالات مضافة أكبر من هذه الثمرة نفسها، بل لعلها تختلف عنها كيفيا. هذا هو معنى الإبداع الأدبى والفنى والعلمى والفكرى والثقافى عامة الذى هو ثمرة هذه العلاقات والممارسات وهو قيمة مضافة إليها كذلك. بغير هذا نسقط فيما ينتقده د. دراج نفسه وهو العلاقة الانعكاسية حقا، لا يوجد أنا ايديولوجيا بالمعني المطلق. فالأيديولوجية تعني رؤية كلية. ولكن هذه الرؤى الكلية لا تلغى التفرد والخصوصية داخلها. ولهذا فهناك بمعنى من المعانى وبمستوى من المستويات وخاصة فى مجال الإبداع الأدبى والفنى «أنا ايديولوجى».ونحن لا نبدأ من درجة الصفر فى الوعى، أو درجة الصفر فى الممارسة، أو درجة الصفر فى التفكير. بل ليس ثمة بدء مطلق، وإنما نحن نتحرك دائما فى كل شىء فى ملاء اجتماعى وثقافى قائم سائد. ولكننا نملك فى الوقت نفسه فاعلية الاختلاف والاتفاق والتنوع والاكتشاف والإبداع. ولهذا يبرز التفاوت فى مستويات الوعى، وفى مستويات الممارسة على السواء.

ود. **دراج** فى الحقيقة يقيم ثنائية إطلاقية مجردة بين الوعى والممارسة. ليس هناك وعى مستقل بالفعل كما يقول، ولكن هذا لا ينفى عن الوعى تميزه وخصوصيته عن أن يكون مجرد ثمرة مباشرة للممارسة. وليست هناك ممارسة صافية. فكل ممارسة تتضمن مستوي معينا من الوعي. وهناك مستويات مختلفة من الوعى من قمتها العلمية إلى جذورها العميقة فيما يسمى باللاوعى أو اللاشعور. وكذلك الممارسة هى مستويات بين التصميم والتخطيط والقصد من ناحية والتلقائية والعفوية من ناحية. حقا، إن الواقع هو الذى يصوغ الوعى كما يقول **د. دراج** ولكن الوعى يغير الواقع ويحدد أشكال الممارسة فيه. والغريب أن د. **دراج** يكاد يتناقض مع نفسه فى تعابيره نفسها حول هذا الموضوع عندما يقول على سبيل المثال: «**تُقاس المسافة بين الوعى الذاتى**

والإنتاج الكتابى المتحقق، بمقدار الجهد المبذول وبمستوى الأدوات المستعملة والخبرة المتراكمة، والمعارف الضرورية من أجل تحقيق إنتاج محدد» ص٣٢٦. فإذا كان الجهد المبذول هو مظهر من مظاهر الممارسة، فالأدوات المستعملة رغم مظهرها الممارس تتضمن وعيا ومعرفة محصلّة. أما الخبرة المتراكمة والمعارف الضرورية فماذا تكون إن لم تكن مظاهر للوعى. وبرغم هذا الطابع التقنى فى «**تحقيق المنتوج الكتابى**» فى النص السابق، وبرغم هذا الطابع التقنى كذلك الذى يطل من حديث **ألتوسير** وحديث **د. دراج** الذى هو امتداد لحديث **ألتوسير** بشأن تحويل الوعى فى سيرورة عملية إنتاج الكتابة التى تتحقق بالممارسة التى تستخدم أدوات مختلفة ومناهج تقنية، برغم هذا، فإن **د. دراج** يقول بغير تردد فكرى بأنه يتراءى من بين سطور كتاب «**فى الثقافة المصرية**» : «**صورة غائمة للمثقف التقنى الذى يظن أن المعرفة فوق الطبقات (...) وفى تصور كهذا يغيم مفهوم السياسة أو يغيب، لأن الصراع فى حقل الكتابة لا يكون أكثر من الصراع بين الجهل والمعرفة**»! وهكذا ينتقل **د. دراج** فى نقده لكتاب «**فى الثقافة المصرية**» على أساس غلبة الطابع السياسى عليه إلى تغييبه للسياسة، ومن نقده له على أساس تمييزه الحاد بين الطبقات، إلى ارتفاعه فوق الطبقات، ومن نقده له على أساس طابعه التحريضى السياسى والاجتماعى العملى إلى تقليصه لمفهوم الصراع فى الكتاب إلى صراع معلوماتى بين جهل ومعرفة، وأن مجرد إصلاح الوعى هو إصلاح للأدب. وما أعتقد أن المجال يسمح بتقديم عشرات الأمثلة من كتاب «**فى الثقافة المصرية**» عن دور الممارسة وعن علاقتها التفاعلية التبادلية الجدلية بالوعى، وعن الطبيعة الخاصة للإبداع الأدبى الذى يستقل بتكوينه المتميز الخاص دون أن يعنى هذا استقلاله المطلق عن الواقع الاجتماعى والإنسانى الخارجى.وبهذا فهو ليس انعكاساً مباشرا للأيديولوجيات الاجتماعية وليس مجرد وثيقة اجتماعية كما يقول **د. دراج**. على أن هذا لا يعنى أن كتاب «**فى الثقافة المصرية**» غير متخلف عن اللحظة الراهنة من مناهج النقد الأدبى. فالكتاب فى الحقيقة مشروط بالسياق السياسى والاجتماعى فى المرحلة التى صدر فيها منذ أربعين عاما، وهو مشروط كذلك بالحدود المعرفية والمنهجية والثقافية لكاتبيْه آنذاك. وفيه ـ بغير تواضع زائف ـ بعض اجتهادات نظرية ماتزال لها قيمتها، وفيه الكثير من السلبيات والقصور وخاصة فى مجال التطبيق النقدى. ولهذا كنت أتمنى أن يجعل من كتابه «**دلالات العلاقة الروائية**» دراسة لكتاب«**فى الثقافة المصرية**» فى إطار سياقه الاجتماعى والتاريخى والثقافى تمهيدا لدراسته النقدية فى ضوء زمن مختلف، بل كنت أطمع أن يواصل تتبعه لهذا الكتاب فيما صدر عنا طوال السنوات الماضية من اجتهادات نظرية وتطبيقية أخرى. وأيا ما كان الأمر، فالجهد النظرى الجاد الذى بذله **د. دراج** فى نقده وتحليله لهذا الكتاب هو جهد جدير بالتقدير وهو يفتح آفاقا خصبة لإعادة النظر فى كثير من مفاهيمنا وتصوراتنا الأدبية.

٣ ـ التماثل بين «اليونانى» وناقده:

أما القراءة الثالثة فهى قراءة لكتاب «**فى الثقافة المصرية**» عبر نقد الدكتور **طه حسين** لمقال من مقالاته التى أشرنا إليها، أى عبر «**يونانى فلا يقرأ**» والطريف

أن هذه القراءة رغم اتفاقها مع نقد الدكتور **طه حسين** لهذا اليونانى تنتهى إلى القول بالماثلة والتوحيد بين نقده «**لليونانى**» وبين هذا «**اليونانى**» نفسه فى مظهر أساسى من مظاهره. إنها قراءة الدكتور **جابر عصفور** فى بعض صفحات من كتابه القيم «**المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين**» [الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣].

ود. **عصفور** يعرض أولا لنقد طه **حسين** لمن يسميهم بواقعيّى الخمسينيات، سواء فى مقاله «**يونانى فلا يقرأ**» الذى نشر فى الجمهورية فى ١٩٥٤/٣/٥؛ أو فى مقال له فى الرسالة الجديدة بعنوان «**واقعيون**» فى أبريل ١٩٥٦. فالدكتور **طه حسين** يقول بأن واقعيتهم تحول الفن إلى محاكاة حرفية، للجانب المادى للحياة، وهى تصوير فوتغرافى للمجتمع، ويخضع لعقيدة منتظمة تفقد الفن خاصيته النوعية المرتبطة بحريته. ويؤيد د. **عصفور** هذا النقد الذى يوجهه د. طه **حسين** لواقعيّى الخمسينيات، فيقول: «**فالحق أن الواقعية التى قدمت إلى طه حسين كانت تعنى هذه الأشياء، خصوصا فى تطبيقاتها المتعجلة أو حماسها المنفعل. ولكن هناك فرقاً بين الواقعية بوصفها نظرية أدبية فى ذاتها، وبين تطبيقاتها النظرية أو العملية، كما قدمها محمود أمين العالم، أو عبدالعظيم أنيس، أو محمد مندور فى الخمسينيات**». ثم يقول «**ورغم أن هذه التطبيقات كانت تتحدث عن العلاقة بين الشكل والمضمون، إلا أنها كانت تحول العلاقات بينها - فى التحليل العملى - إلى علاقة شبيهة بعلاقة اللفظ والمعنى** عند طه حسين، رغم الخلاف الظاهرى المعلن.

فالمضمون هو الموقف الاجتماعى للكاتب، ويتمثل فى وقائع وأحداث اجتماعية. أما الشكل فهو الكيفية التى يصاغ بها المضمون. ولكن المضمون يتحول إلى أفكار تنتزع من الأدب باعتبارها كيانا سابقا على الشكل ليصبح الشكل إنعكاسا آليا لهذا المضمون السابق المجرد، مما يترتب عليه التوحيد بين الموقف السياسى الخارجى للأدب والعمل الأدبى، وعدم الانطلاق من الطبيعة الأدبية للنصّ الأدبى بل الانطلاق من الكيان القبْلى للوعى الايديولوجى المفترض سلفا. عندئذ يصبح الشكل وعاء لاحقا لمضمون سابق يسعى إلى تشكيله، كما يبحث المعنى عن لفظ يحتويه، وتصبح علاقة مجاورة مكانية شبيهة بعلاقة المجاورة التى تحكم الصلة بين اللفظ والمعنى فى البلاغة القديمة. ولن يعتد فى هذا بما قاله العالم وأنيس من «أن صورة الأدب أو شكله ليست هى اللغة بل هى عملية فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وإبراز مقوماته (...). بهذا الفهم الوظيفى للصورة يتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين، فمادة الأدب ليست بدورها - كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة -، بل هى أحداث لا من حيث أنها أحداث وقعت بالفعل، ويشير العمل الأدبى إلى وقوعها، بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى نفسه، ويشارك التذوق الأدبى فى وقوعها وتحققها ».

ويعلق د. عصفور على هذا النص من الكتاب « **فى الثقافة المصرية** » قائلا: « **إن فهم الشكل باعتباره**

حركة متصلة فى داخل العمل ، وفهم المضمون باعتباره أحداثا تقع فى داخل العمل أيضا، إنما هو فهم لا يميز بين الطرفين . وأهم من ذلك أنه فهم يتحول - عند التطبيق - إلى الثنائية التى يسلّم بها طه حسين نفسه ، وأعنى ثنائية الداخل والخارج ، والمعنى واللفظ».

ثم يضيف د. **عصفور : « إذا تجاوزنا الآلية بين الشكل والمضمون واجهتنا الآلية فى مفهوم الانعكاس التى تستند إليه هذه التطبيقات ، ومن ثم فهم الظواهر باعتبارها انعكاسا مباشرا لوقائع اجتماعية ، أو أفكاراً ايديولوجية ، مما يجعل الموازاة بين الأعمال الأدبية وما تعكسه شبيهة بالموازاة بين الموضوع وصورته فى المرآة ، فيسعى الناقد إلى المقارنة بين صورة وأصل ويحول العمل الأدبى إلى محاكاة للواقع الاجتماعى »** [المرجع السابق صفحات ١١٠ ـ ١١١ ـ ١١٢] .

وقيمة هذا النص الذى يقدمه د . **عصفور** أنه يدخل بنا مباشرة فى جوهر المفهوم النظرى للكتاب مما يتيح لنا أن نرتفع بحق إلى مناقشة نظرية حول بعض المفاهيم التى وردت فى هذا النص ، والتى تحتاج بالفعل إلى وضوح، ولا أقول إلى اتفاق بالضرورة .

ود. **عصفور** شأنه فى ذلك شأن د. **طه حسين** يكاد يرى أن الرؤية النقدية فى كتاب « **فى الثقافة المصرية**» هى رؤية غير فنية أو غير أدبية ، بل هى رؤية فوتغرافية تسجيلية للواقع ، وذلك فى تقديرى يؤدى إلى فهم غير دقيق لدلالة بعض المفاهيم الواردة فى النص ، مثل الانعكاس والمضمون والشكل والمادة والصورة. ولعل أبرز هذه المفاهيم التى تسبب سوء الفهم هو مفهوم المضمون . وليس أدل على ذلك من أن د. **عصفور** يقول فى تعليقه على هذا النص من كتاب « **فى الثقافة المصرية**» :

« **إن فهم الشكل باعتباره حركة متصلة داخل العمل وفهم المضمون باعتباره أحداثا تقع داخل العمل أيضا، وإنما هو فهم لا يميّز بين الطرفين».** ذلك أن المفهوم فى النص ليس أحداثا تقع فى داخل العمل ، وإنما الذى يقع داخل العمل هو مادة العمل ، أو بتعبير آخر موضوعه، أو عناصر موضوعه . أما المضمون فهو ما تشكله الصياغة من دلالة للعمل . فالمضمون ليس أحداثا بل هو القيمة المضافة التى تتحقق داخل العمل من تشكيل موضوعه وصياغته.

ولعلنا عرضنا هذا بشكل أكثر تفصيلا فى دراسة لاحقة نشرت فى بداية السبعينيات فى مجلة الأقلام العراقية جاءت فيها هذه الإجابة على تساؤل : **من أين تصدر القيمة المضافة التى تشكل أدبية الأدب أو إبداعيته** ؟ وكانت الإجابة: «**أنها لا تصدر من الموضوع الأدبى وحده ولا من الشكل الأدبى وحده، وإنما من المضمون أساسا . بل إن القيمة المضافة فى الأدب هى نفسها مضمون الأدب . إنها تنبع من التشكيل النوعى الخاص لعناصر الموضوع بما يعطيها مضموناً معيّنا** ». راجع : مفاهيم وقضايا إشكالية ، لكاتب هذه السطور ، ففيه نص هذا المقال القديم . دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ ص ٢١١ ـ ٢١٢] .

على أن النص القديم فى كتاب « **فى الثقافة المصرية** » يحمل هذا المعنى كذلك، فالتشكيل كما يقول ذلك النص حركة بالفعل ، داخل العمل لأنه عملية هيكلة أو بَنْيَنَةً لمادة العمل ولعناصره ، ولأحداثه ووقائعه ، بما يفجر منها دلالة ، أو مضمونا كليا . ولهذا فالمضمون إنتاج داخل العمل الأدبى بفضل إعمال الصياغة الفنية له . أى مرة أخرى هو قيمة مضافة . ولهذا تختلف الصياغة البانية داخل العمل عن الصورة ، التى يستخدمها د. **طه حسين** والعديد من النقاد ـ والتى يغلب عليها طابع السكون ـ، كما يختلف المضمون داخل العمل عن مادته ومعانيه المتناثرة . ولعل هذا ينقلنا إلى مفهوم آخر هو الانعكاس . فلا شك أن كل أدب أو فن فيه من عناصر الواقع الخارجى ما فيه سواء بشكل مباشر أو غير مباشر ، سواء كانت عناصر نفسية ذاتية، أو اجتماعية أو طبيعية أو خبرة . إنها مادة العمل الفنى . إنها الأصل بالفعل كما يقول د. **عصفور** . ولكن هذه المادة التى تنتسب إلى أصل خارج العمل الأدبى ، ليست هى ـ حرفيا ـ بعد أن أصبحت داخل العمل الأدبى هى نفسها ما كانت عليه أو ما هى عليه خارج العمل ، أى فى أصلها . ذلك لأنها رؤية، زاوية اختيار، خلاصة خبرة حية أو متخيلة ، رمز غير مباشر ، نمط كلىّ عام لمعطيات متفرقة متناثرة مختلفة إلى غير ذلك، ثم إن كل هذه المواد المتحولّه بتواجدها داخل عمل أدبى قد أعيد تحويلها مرة أخرى بتشكيلها وصياغتها تشكيلا وصياغة، بحيث انتقلت من حقيقتها المظهرية أو حتى الرمزية والمتخيلة إلى شىء آخر تنبع حقيقته الجديدة من داخل هذه البنية المشكلّة أو المصاغة . ولهذا فحقيقتها الجديدة نابعة من هذه البنيةِ الأدبية. وحقيقتها جزء من حقيقة أكبر هى هذه البنية ، وهى عنصر من عناصر بناء الدلالة أو المضمون الكلى للعمل ، حتى ولو كان هذا العنصر منها أو ذاك ، متناقضا مع هذا المضمون العام . ذلك أن مضمون العمل ليس هو معنى هذا العنصر أو ذاك بل هو القيمة المضافة من الوحدة المشكلة من عناصر العمل جميعا .

وتمنيت لو وقف د. **عصفور** عند هذه الفقرة التى تخطاها، ولم يذكرها فى النص الذى أشار إليه فى كتاب «**فى الثقافة المصرية** » ، تقول هذه الفقرة : «**يعد العمل الأدبى بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه ، هى كماله وحقيقته** ». كمال العمل إذن وحقيقته ليس فى أنه يعكس بشكل مباشر موضوعا خارجه ، وإنما هو ما يحمله من مضمون مشكّل داخل بناء متّسق . ولعلنا أشرنا فى فقرة أخرى إلى أن هذا الاتساق يحمل قيمة جمالية متداخلة مع القيمة المضمونية أو الدلالية لو شئنا استخدام مصطلح أكثر وضوحا وتحديدا . هناك خارج بغير شك له صداه داخل العمل ، ولكن هذا الخارج يتخذ داخل العمل بتشكيله مضمونا خاصا ، ولهذا فهو ليس انعكاسا مباشرا مرْآويًا . ولعلّى تمنيت كذلك أن يقف د. **عصفور** عند ردنا على د . **طه حسين** عندما قال إن دعوتنا الواقعية تذهب إلى « **أن كل أثر أدبى لا يصدر عن الوقائع والمواقف الإنسانية ليس أدبا عندنا ، ومعنى ذلك أن الأدب لا ينبغى أن يصف الطبيعة التى نعيش معها على هذه الأرض، فإن كل الأشياء التى تتألفَ منها الطبيعة لا تصلح موضوعا أو مضمونا للأدب** » : **فماذا قلنا فى ردنا على د. طه حسين** ؟ كان ردنا يعبر عن دلالة المضمون كما نقول بها . قلنا : « **إن أدب الطبيعة فى الآداب العالمية جميعا قديمها وحديثها إنما**

هو أدب إنسانى يعكس مشاعر وتجارب إنسانية . وأنه ليس تسجيلا لطبيعة عارية تماما من الظلال الإنسانية ، وإنما هو تعبير عن خبرة إنسانية » . وبعد أمثله عديدة ذكرناها قلنا : « **إن النظرة إلى الطبيعة نظرة إنسانية .. جدّ إنسانية . وأن هذه النظرة الإنسانية تعكس موقف الفنان من الحياة التى هى بدورها وقائع اجتماعية » .**

لعل هذا يعطى الدلالة الحقيقية لمعنى الانعكاس ومعنى المضمون فى الأدب . الانعكاس ليس انعكاسا مرآويًا لأصل خارجى تنعكس صورته داخل عمل أدبى . والمضمون هو الدلالة الكلية للعمل وليس معانيه المتناثرة ، أو فكرة داخل الأدب تعكس فكرة خارجه، وهذه قضية أخرى تحتاج إلى توضيح. ذلك أن الخارج العينى المشخص فى عناصر وأحداث ووقائع خالٍ من المضمون، وكذلك شأن العناصر والأحداث العينية المشخصة داخل العمل الأدبى. على أننا نستخلص مضمون عناصر الخارج الموضوعى وأحداثه ووقائعه بما نسميه القانون العلمى. فالقانون العلمى هو ثمرة عملية استخلاص العلاقة العامة التى توحد بين العناصر الاجتماعية والطبيعية المتناثرة المتفرقة فى ظاهرها. بهذا القانون الكلى ندرك الدلالة العامة لهذه العناصر من أحداث ووقائع ومواقف. وقد يقترب المضمون فى العمل الأدبى من مفهوم القانون العلمى مع الاختلاف الشديد بين طبيعة العلم وطبيعة الأدب. أى أننا نتكشف المضمون العام والدلالة الكلية للعمل من عناصره المتناثرة والمتنوعة والموجودة فى تشكيله وبنائه العام. ولهذا فمضمون العمل الأدبى ليس انعكاسا كذلك لمضمون خارج هذا العمل. فمضمون العمل الأدبى مستخلص من عناصره الداخلية ووحدته. والمضامين المعبرة عن حقائق الواقع مستخلصة من دراسة وتحليل هذه الحقائق. ولهذا فالتماثل بين دلالة أو مضمون عمل أدبى، ودلالة موقف اجتماعى خارجى لكاتب هذا العمل لا يعنى انعكاسا. حقا، إن اكتشاف مضمون العمل الأدبى ودلالته لا ينبغى أن يكون مسبوقاً على تحليل العمل الأدبى وتقييمه، أو مفروضاً عليه بسبب معرفة مسبّقة بموقف كاتبه. فإن حدث هذا يكون خروجا على الممارسة النقدية. وإنما ينبغى أن يستخلص المضمون - كما ذكرنا - من الدراسة المحايثة للعمل الأدبى نفسه. وقد يكون هذا المضمون معبرا بحق عن رؤية الأديب ومواقفه الاجتماعية والإنسانية، وقد لا يكون كذلك، بل قد يكون مناقضا له. ولكن هذا المضمون سيكون تعبيرا عن رؤية كلية للحياة الخارجية عامة سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو طبيعية. وعلى هذا فالقول بالمضمون الذى هو ثمرة الصياغة هو نفسه الذى يبعد العمل الأدبى عن أن يكون انعكاسا مباشرا للواقع الخارجى، ولو تماثل أو تشاكل مع مضمون لموقف خارجى. وفى تقديرى أن هذا هو جوهر النص النظرى الذى أسماه د. **طه حسين**: «**يونانى فلا يُقرأ**» واعتبره مجرد دعوة إلى تسجيل وثائقى فوتغرافى للواقع، وشايعه فى ذلك عدد كبير من الأدباء والنقاد والباحثين، كان من بينهم د. **عصفور**. رغم أن د. **عصفور** يشير إلى دلالة قريبة إلى هذه الدلالة التى عرضناها لمفهوم المضمون وذلك فى نقده للطابع الجزئى لتحليل د. **طه حسين** للنص الأدبى «**بدل النظر إليه بوصفه مضمونا متّحداً لصورة كلية**» (نفس المرجع ص١٨٧). ولا شك أن التطبيق الذى قمنا به

في كتاب: «**في الثقافة المصرية**» لم يكن دقيقا في التعبير عن هذه الرؤية النظرية، بل لقد خذلها في أغلب الأحيان. ولعلنا قد أشرنا في المقدمة التي كتبناها للطبعة القاهرية الثالثة من الكتاب إلى هذا الأمر وأرجعناه إلى عاملين: **العامل الأول** هو صدور هذه المقالات التطبيقية للكتاب في لحظة سياسية واجتماعية صراعية محتدمة. بل كان المقصود بها المشاركة في المعارك الوطنية والديمقراطية والاجتماعية آنذاك، وتغذيتها من خلال النقد الأدبي. أما **العامل الثاني** فهو أننا كنا ندرك نظريا طبيعة العلاقة بين الصياغة والمضمون، وبين الأدب والواقع على النحو الذي ذكرناه، ولكننا في الممارسة النقدية لم نكن نملك الأدوات الإجرائية الملائمة لاكتشاف آليات هذه العلاقة، وخاصة في تجليها الإبداعي.

وفي تقديري - بدون محاولة تبريرية - أن هذا كان الطابع الأغلب لكثير من الكتابات النقدية في العالم عامة، وفي البلاد التقدمية وبلدان العالم الثالث بوجه خاص. ولكننا حتى في حدود التطبيق الناقص كنا نضيف جهدا إلى جهود الخروج من حدود النقد اللغوي والانطباعي والنفسي والأكاديمي عامة. ولعل بعض كتاباتنا التطبيقية النقدية التالية لمرحلة الخمسينيات أن تكون أكثر تعبيرا عن رؤيتنا النظرية التي عرضت لها في الفقرات السابقة. وإن كنت اعترف بموضوعية كاملة، أن قضية كشف الدلالة الداخلية للعمل الأدبي ماتزال قضية إشكالية، تتراوح بين الوصف البنيوي السكوني الشكلاني، أو التحليل التفكيكي، أو الدراسة الأسلوبية أو السيميوطيقية أو التفسيرية الخالصة. وبرغم ما تحققه هذه الاجتهادات من إضافات قيمية في مجال الدراسة العلمية المتخصصة، فإن النقد الأدبي مايزال في بحر الإبداع يبحث عن دلائل مرشدة.

ونعود إلى حوارنا مع الدكتور **عصفور**، الذي لا يقف عند ما قدمناه من توضيح، وإنما يمتد إلى محاور أخرى أثق أن الحوار حولها سيكون موضوعيا بعيدا عن تلك الاتهامات المجحفة والتجني الذي يبطن مواقف شخصية ومحاولات الاستعلاء والتشويه والاستخفاف التي نستشفها للأسف في بعض التعليقات على كتاب «**في الثقافة المصرية**».

ان د. **عصفور** لم يكتف بالقول بأن صنيعنا النقدي الواقعي، كان أقرب إلى مزالق المحاكاة، وأنه خلط خلطا خطرا بين النقد الأدبي والسياسة العملية، بل إنه انتهى كذلك إلى هذا السؤال المثير حقا: «**هل هناك خلاف جذري بين هذه الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية عند طه حسين؟**» [المرجع السابق ص١١٣] ويقول: «**إذا كان العمل الأدبي يصدر عن المجتمع فيصبح مرآة تعكسه، ثم يعود هذا العمل فيؤثر في المجتمع فيصبح مرآة تغيّره. فليس هناك أي فارق جذري بين موقف طه حسين وخصوم الخمسينيات من الواقعيين (.....) إنه واقع معهم في إطار نفس الموقف بكل مزالقه التي تنطوي على السلب فتحول الأدب إلى محاكاة وتجعل التغير في الأدب صدى آليا لتغير المجتمع**» [ص١١٤] ولعل هذا يفرض علينا أن نعرض باختصار شديد لما يقصده د. **عصفور** بتعبير الصيغة التوفيقية عند طه حسين.

ويبدو أن «**اليونانى الذى لا يُقرأ**» سينتقل إلى موقف التوضيح، إن لم يكن الدفاع عن ناقده الأول **طه حسين**!

يرى د. **عصفور** بدراسته التفصيلية العميقة المدققة لكل ما كتبه د. **طه حسين** من دراسات أدبية ومقالات نقدية إلى أن النقد الأدبى عند **طه حسين** ذو رؤى أو نظرات ثلاث: الأولى تسعى للربط بين الأدب والعالم الخارجى أى المجتمع، والثانية للربط بين العمل الأدبى وذات الأديب، والثالثة للربط بين العمل الأدبى والعصر أو الإنسانية التى تتجاوز المجتمع والفرد. على أن هذه الرؤى الثلاث لا يلغى بعضها بعضاً، بل نجدها كما يذهب د. **عصفور** متجاورة فى مشروع **طه حسين** النقدى. وبرغم ما بينها من اختلاف وتباين، فهناك شىء مشترك يوحد بينها هو ما يمكن أن ترمز إليه المرآة. فكل رؤية من تلك الرؤى إنما هى تعبير عن انعكاس موضوع الأدب عن أصل خارجه، سواء كان هذا الأصل مجتمعا أو ذاتا أو عصرا. وهذا التجاور بين هذه الرؤى أو المواقف الانعكاسية، رغم تباين موضوعاتها التى تعكسها، هو الذى يدفع د. **عصفور** إلى القول بالسمة التوفيقية فى مشروع **طه حسين** النقدى.

هناك جذر مشترك هو الانعكاس المرآوى، وهناك اختلاف موضوع الانعكاس، بما يعنى تعدد المرايا، ثم هناك التجاور بين هذه المرايا. على أنه رغم هذه الثلاثية الانعكاسية فإنها تنطوى على ثنائية بينها جميعا. هذه الثلاثية هى ثنائية موضوع وصورته فى المرآة، أصل وصورته فى الأدب. هذه هى باختصار شديد للغاية دلالة التوفيقية التى يصف بها د. **عصفور** مشروع **طه حسين** النقدى.

ودون أن ندخل فى تفاصيل أبعد من ذلك - على أهميتها - نعود إلى السؤال الذى أثاره د. **عصفور**: «**هل هناك خلاف جذرى بين الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية لطه حسين؟ هل هناك فارق بين أن يقول د. عبدالعظيم أنيس أن نجيب محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة لأن أدبه يعكس طبقته وأن يقول طه حسين أن أدب «مونتنى» و«رابليه» فى القرن السادس عشر. يصور حياة الطبقة الفرنسية التى كان يعيشان فيها أصدق تصوير**»، و«**هناك عند طه حسين توازٍ لافت بين الصورة وموضوعها، بين العمل الأدبى والمجتمع. إنه ينقلنا دائما من العمل إلى أصله**». (ص١٢١) ويقول د. **عصفور**: «**إن أثر العمل الفنى فى سجن المشاكلة مع «الحياة الواقعة» وإخضاعها المحكم لقانون العلة، يؤكد أننا فى قلب المحاكاة الذى ينبض دائما بالصدق. والصدق تطابق بين طرفين.وعلاقة يذعن فيها المعلول لعلته. ومادمنا فى قلب المحاكاة النابض بصدق المطابقة، فإننا لن نكون أصحاب أدب وفن بل أصحاب تصوير وتسجيل**» [ص١٢٢].

ولهذا فهو يرى أن **طه حسين** فى إطار صيغته التوفيقية يجعل من البعد التاريخى الوثائقى للأدب أحد جوانب قيمته التى يجب على الناقد أن يعنى بها. ويقول: إن «**فى هذا الإيمان خطورته التى تؤدى إلى النظر إلى الأدب بوصفه وثيقة، وهو نظر كامن فى**

طبيعة تشبيه المرآة نفسه. فمادام الأدب يعكس حقائق تتصل بالجماعة فهو وثيقة اجتماعية تاريخية بالضرورة. ومادام ما في الأدب من انعكاس حقائق خارجية أمر يرتبط بماهيته ووظيفته بوصفه مرآة، فمن المنطقي أن يمثل هذا البعد جانبا من جوانب قيمة العمل الأدبي. فيختلط دور المؤرخ بدور ناقد الأدب». و«تتحد قيمة العمل الأدبي مع صدقه التاريخي». (ص١٢٦).

وقد لا يتيح لنا هذا المجال الضيق الدخول في تفاصيل حول هذا الموضوع. فحسبنا هذه الإشارة السريعة التي يريد بها د. **عصفور** تأكيد المشاكلة والتماثل بين الموقف النقدي **لطه حسين** والموقف النقدي لواقعييّ الخمسينيات، على أساس هذا الانعكاس الحرفي للواقع الخارجي.

وقد يهمني في البداية أن أوضح الفرق بين رؤية **طه حسين** النقدية للواقع الاجتماعي الخارجي، ورؤية كتاب **«في الثقافة المصرية»**. فرؤية د. **طه حسين**، للواقع الخارجي سواء في الصورة الجبرية للعلاقة بين الأدب والمجتمع التي استمدها من «**تين**»، وأسس عليها رسالته الأولى: «**تجديد ذكرى أبي العلاء**»، أو في الصورة الأقل جبرية والتي نقد بها مفهوم **تين** كما جاء في كتابه: «**في الشعر الجاهلي**»، أو : «**في الأدب الجاهلي**»، أو في بقية كتاباته الأخرى التي جاءت بعد ذلك. أقول: إن هذه الرؤية إنما تعبر عن علاقة بين الأدب والبيئة الاجتماعية بشكل عام، ومفهوم البيئة الاجتماعية مفهوم يعبر عن الظواهر والسمات الخارجية ولا يغوص في التحليل الطبقي الصراعي في المجتمع.

ولعل كتاب «**العقاد**»: «**شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**» يقدم صورة جلية لهذا المفهوم الخارجي البراني للبيئة الاجتماعية. أما رؤية كتاب: «**في الثقافة المصرية**» للمجتمع فهي رؤية للبنية الطبقية الصراعية للمجتمع موضوعيا وتاريخيا. ولهذا فالمضمون الأدبي لا يصور مظاهر لبيئة خارجية اجتماعية أو طبيعية. كما سبق أن ذكرنا، وإنما يعبر عن دلالة الصراع الاجتماعي الدائر في المجتمع والمواقف المختلفة منه وانعكاس ذلك أدبيا في الدلالة الكلية للعمل الأدبي. فالأدب لا يعكس مجرد مظاهر البيئة أو ظواهرها المختلفة وتأثيرها على شخصية الأديب، أو على بعض صفات أعماله الأدبية، وإنما يعبر بمضامينه عن الدلالات والمواقف الايديولوجية والفكرية والشعورية الكامنة في المجتمع، وراء مظاهره وعناصره الصراعية المختلفة. ولهذا فهو لا يصور وإنما يكشف ويستخلص ويبلور وينتج مضمونا كليا دالا مما يبعده نظريا على الأقل عن مفهوم الانعكاس المباشر. أما مفهوم البيئة والمجتمع والخارج عند **طه حسين** فمفهوم - كما ذكرنا - أقرب إلى السكونية الاجتماعية، وأقرب إلى تصوير الأوضاع الاجتماعية، لا التعبير عن آلياتها وديناميّاتها ودلالاتها الطبقية الكلية الخبيئة.

ونلاحظ أن نقد د. **عصفور** لمفهوم الانعكاس يكاد يلغي تماما السببية الاجتماعية، وأثرها في العمل الأدبي، مما يكاد يجعل العمل الأدبي عنده منبت الصلة بواقعه

الاجتماعى. وتكاد رؤيته لهذا أن تكون على نقيض رؤية د. **دراج** التى تقول بالسببية الاجتماعية؛ وإن يكن بشكل أقرب إلى الميكانيكية والجبرية. وإذا كان د. **عصفور** ينقد كتاب «**فى الثقافة المصرية**» بسبب طغيان هذه السببية الاجتماعية، فإن د. **دراج** ينتقده بسبب انعدام هذه السببية. وكلا الرأيين على اختلافهما لا يعبران تعبيرا صحيحا عن حقيقة المفهوم الجدلى للسببية الاجتماعية فى منظور كتاب «**فى الثقافة المصرية**».

ولعل د. **عصفور** - فى كتابه «**المرايا المتجاورة**» على الأقل فيما أعرف - يجعل من كل إحالة فى الأدب إلى واقع خارجه علاقة انعكاسية مباشرة، إنه يكاد يعبر بهذا عن رؤية مفارقة للأدب تكاد تقترب مما يسميه البعض بالأدب فى ذاته، المستقل عن كل ما عداه. فكل قول بمرآة أدبية تعكس ما هو خارجها هو عنده انعكاس يخرج بالأدب عن أدبيته، ويجعل منه وثيقة اجتماعية وتاريخية. وهذا ما قد يوحى بأن د. **عصفور** كان فى مرحلة تأليفه لهذا الكتاب أقرب إلى **المدرسة البنيوية** لا فى توجهها الماركسى عند **ألتوسير** - **وماشيرى وبولنزاس** الذى تأثر بهم د. **دراج**، ولا فى توجهها التكوينى عند **لوسيان جولدمان** الذى تأثر بمدرسته الدكتور **محمد برادة**، ربما، فى توجهها الشكلى الخالص. ولعل هذا هو وراء إلصاقه لمفهوم الانعكاس المرآوى المباشر على رؤية الدكتور **طه حسين**، ورؤية كتاب «**فى الثقافة المصرية**» - على اختلاف الرؤيتين - للعلاقة بين الأدب والمجتمع، أو بين الشكل والمضمون، أو بين الألفاظ والمعانى والصورة والمادة فى الأدب. وأخشى أن يكون د. **عصفور** قد أقام شبكة من الثوابت المفهومية دفعت بمنطقه التحليلى - برغم دقته وعمقه - إلى الحسم القاطع بالنسبة لبعض الاجتهادات النقدية، مما أدى إلى إخفاء وتغييب تفاعلاتها وتداخلاتها من ناحية وتطورها وجدليتها من ناحية أخرى.

وأكاد أشير إلى ثلاثة مفاهيم أساسية، أول هذه المفاهيم هو **مفهوم المرآة** التى قد نجدها بشكل أو بآخر بدلالة أو بأخرى عند العديد من كتاب هذه المرحلة من الثقافة المصرية، بل وعند كثير من الكتاب فى الثقافة العالمية عامة. ولكننا نجد هذا المفهوم قد قلصه د. **عصفور** فى مفهوم أحادى عند **طه حسين** هو مفهوم الانعكاس المباشر، مع أن المرآة قد تكون لها أكثر من دلالة، ولا تقتصر دلالتها على مجرد انعكاس الشىء نفسه. فقد تكون كشفا لخفايا باختلاف زواياها ومدى تركيزها تبعيدا أو تقريبا، تضخيما أو تصغيرا، تشويها أو تجميلا، تجلية لمعرفة أو تغييبا لها، تجميعا لمتفرقات أو تفريقا لوحدات. فحتى الفوتغرافيا - كما أشار د. **عصفور** نفسه إشارة سريعة - لا تعبر عن انعكاس تسجيلى مباشر، بل لعلها تعبر عن مضامين ودلالات، بل تضيف إلى الأصل أبعادا وأعماقا، فلا تكون مجرد وسيلة لبناء صورة معكوسة بشكل حرفى.

أما **المفهوم الثانى** فيتعلق بالقول **بالتجاور بين ظواهر الانعكاس** الثلاث: الاجتماعية، والذاتية، والإنسانية والتى يقول بها د. **عصفور**. فلا شك أننا نجد عند د. **طه حسين** هذه العلاقات الثلاث فى دراساته الأدبية وكتاباته النقدية. ولكننا قد لا نجدها

دائما فى هذا المنظور التجاورى الذى يتضمن معنى الثبات المنهجى. بل سنجد منهجية د. **طه حسين** تختلف فى رؤيته الاجتماعية الجبرية التى نجدها فى رسالته الأولى عن **أبى العلاء** التى كان يتأثر فيها بكتابات **تين** - كما سبق أن ذكرنا - عن رؤيته الاجتماعية فى كتابه «**فى الشعر الجاهلى**» أو «**فى الأدب الجاهلى**» بعد تأثره بمنهج **لانسون** . وسنجد أن حدود رؤيته الاجتماعية وأعماقها ودلالاتها تختلف فى مراحل حياته، وفى أنماط دراساته ومقالاته وتعليقاته الأدبية المتنوعة، وإن وجدنا نصا فى بداية كتاباته يماثل نصا فى أواخر كتابته يعبر عن هذا المفهوم الاجتماعى الجبرى. سنجد ثباتا لمفهوم العلاقة بين الأدب والمجتمع ولكننا سنجد هذا المفهوم مختلفا أو معدلا، أو متطوراً بمستوى أو بآخر فى المشروع الدراسى والنقدى العام للدكتور **طه حسين**. إن جذرا أساسيا من جذور فكر **طه حسين** هو الجذر التاريخى والعقلانى.. وبهذا الجذر فى جانبه التاريخى، وجانبه العقلانى لا يكشف عن ثبات مطلق لهذه الدلالة الجبرية للعلاقة بين العمل الأدبى والمجتمع، فضلا عن الجانب الجمالى أو الفنى الذى يضيفه د. **طه حسين** إلى العمل الأدبى والذى يخلخل بالضرورة كذلك هذه الدلالة الجبرية. ونستطيع أن نقول الأمر نفسه بالنسبة لموضوع العلاقة بين العمل الأدبى وبين المجتمع أو الذات الداخلية أو بينه وبين عصره والإنسانية عامة. بل لعلنا نجد تداخلا فى دراسة د. **طه حسين** بين هذه الظواهر الانعكاسية الثلاثة: الاجتماعية، والذاتية، والإنسانية، وليس مجرد تجاور، بحيث تتوحد بهذا التداخل الصورة التى يرسمها لشخصية أدبية من الشخصيات أو لعصر من العصور.

أما **المفهوم الثالث** فهو عدم **الفصل المنهجى الواضح فى كتاب د. عصفور بين دراسات الدكتور طه حسين الأدبية ومقالاته النقدية**. إن أغلب ما كتبه د. **طه حسين** عن أثر المجتمع أو الذات الفردية أو الإنسانية فى الأدب ليس من قبيل النقد الأدبى، وإنما هو من قبيل الدراسة الأدبية. ولهذا نجد تمايزا منهجيا بين غلبة الجانب التحليلى العقلى فى دراساته الأدبية، وغلبة الجانب الانطباعى التذوقى فى مقالاته النقدية، وإن لم تفتقد هذه المقالات النقدية أحيانا من جانب عقلى أو علمى فى منهجها.

ولا شك فى الطابع التوفيقى للمشروع الأدبى للدكتور **طه حسين**، كما يقول د. **عصفور**، ولكنه أقرب إلى الانتقائية التى تختلف باختلاف طبيعة الموضوع الواحد، وباختلاف طبيعة ما يكتب، هل هو دراسة أو نقد أدبى أو حديث نقدى - على حد تعبير د. **عصفور** - أو هو تعليق فى صحيفة يومية أقرب إلى التعريف بكتاب أو برواية أو بديوان شعر.فضلا عن التداخل والتطور الذى يطرأ على عناصر هذا النهج الانتقائى نفسه الذى كان يتحرك بشكل عام فى تناوله للأدب فى إطار رؤية متعددة الجوانب تجمع، وتتراوح بين التناول التاريخى والتناول العقلى العلمى، والتناول التحليلى. والتناول الاجتماعى، والتناول النفسى، والتناول الذوقى والانطباعى والجمالى والقيمى عامة. إن د. **طه حسين** عالم، وأستاذ جامعى، وفنان مبدع للأدب، ورجل ذو مسئوليات اجتماعية عامة ومتنوعة، وكان محور صراعات فكرية وسياسية وأدبية مختلفة. ولهذا فمن الصعب أن نحدد له نظرية أدبية محكمة البناء صارمة المنهج فى كل ما يكتب على

اختلاف مستوياته، دون أن يعنى هذا بالطبع إهدارا لكل ما تتسم به كتاباته الجوهرية من إطار متسق موحد، رغم تنوع عناصرها، وتفاوت مستوياتها واختلاف مناهجها. إنه إطار عام - كما ذكرنا - من الرؤية التاريخية والعقلانية والتحليلية والاجتماعية والنفسية والإنسانية والذوقية والانطباعية، والإحساس العميق المرهف بالجمال والإبداع، والحرص الدائم العنيد على الحرية والليبرالية والكرامة الإنسانية وإرادة الفعل والتغيير والتجدد والتفتح الإنسانى. ولهذا فقد يكون من الخطأ منهجيا أن نحدد بشكل قاطع معالم الرؤية النقدية عند **طه حسين** فى كل ما صدر عنه من كتابات أيا كانت طبيعتها ومستواها وغايتها وملابساتها. فلابد من التفرقة فى العديد من هذه الكتابات بين العابر والجوهرى. ولا شك أن الواقع الخارجى والباطنى الذاتى والإنسانى عامة كان ينعكس فى كل ما يكتب د. **طه حسين** من دراسة أو نقد أو إبداع. ولكن ليس صحيحا فى تقديرى أن **الانعكاس** فى النقد الأدبى عند د. **طه حسين** كان انعكاسا واقعيا وثائقيا وليس انعكاسا فنيا.. ولا شك أن هذه الكلمات تحتاج إلى دراسة تفصيلية لإثباتها. ولكن حسبنا فى هذا المجال الضيق أن نقتصر على وقفة أخيرة سريعة حول ما يراه د. **عصفور** من انعكاسية مباشرة فى النقد الأدبى عند **طه حسين**.

فى تقديرى، بشكل عام، أن مدرسة **طه حسين** هى أقرب إلى الدراسة الأدبية منها إلى النقد الأدبى، وإذا كانت دراساته الأدبية تعتمد على الجانب التحليلى العقلانى العلمى - كما ذكرنا من قبل - فإن مساهماته النقدية الأدبية يسيطر عليها الطابع الذوقى الانطباعى، دون أن تخلو من الجانب العقلانى - فى الوقت نفسه - أحيانا. وهذا هو ما يجعل مدرسته الأدبية ذات طابع توفيقى انتقائى. وإذا كان د. **عصفور** قد وجد فى رمز المرآة وحدة ترتكز عليها مناهج الدكتور **طه حسين** الأدبية سواء الدراسية منها أو النقدية، وأقام على هذا الأساس رأيه فى الصفة الانعكاسية المباشرة فى مشروع **طه حسين** الأدبى عامة، فقد أشير إلى مفهوم آخر اعتبره أساسا يرتكز عليه هذا المشروع هو مفهوم الصدق. وقد لا يكون هناك فارق بين مفهوم الصدق - هذا المفهوم المعنوى القيمى - ومفهوم المرآة - هذا الرمز المادى -. فالمرآة تصدق صدقا مباشرا فيما تعكسه من وقائع، لو أخذناها بشكل موضوعى ثابت. ولكن الصدق ليس مجرد مرآة عاكسة. وإنما هو معيار للحقيقة. ولست أقصد هنا الصدق بمعناه الأخلاقى، وإنما بمعناه المعرفى. وإذا كان الصدق بمعناه المعرفى فى مجال الدراسات الأدبية يمكن أن يصبح مرادفا للعلم والعقلانية والموضوعية، فإنه فى مجال النقد الأدبى قد يصبح بالفعل معيارا للمطابقة بما يهدر القيمة الفنية الإبداعية للأدب. ولعل هذا هو ما أضعف بعض الأحكام النقدية عند **طه حسين**. إلا أن الصدق عند **طه حسين** فى كثير من تطبيقاته النقدية ليس صدقا معرفيا، وليس صدقا أخلاقيا، إنما هو صدق تعبيرى أو بتعبير آخر صدق شعورى متلائم مع الحقيقة، أى مع تجربة ذاتية، وبيئة اجتماعية وعصر. إنه ليس مجرد صدق اجتماعى تاريخى، وبالتالى ليس محاكاة بل هو صدق شعورى أو بتعبير **طه حسين** صدق فنى. ويقصد بالصدق الفنى التعبير عن الشخصية من ناحية، وبلغة ملائمة للحياة والعصر من ناحية أخرى. وهو بهذا المعنى تعبير عن الحرية، تعبير عن التحرر من الضرورات والتقاليد والموروثات والمفروضات الخارجية. ولهذا يكاد الصدق الفنى عند **طه حسين** أن يكون مرادفا **لمفهوم الحرية**. وإذا كان الجمال عند **العقاد** مرادفا للحرية، فإن الصدق الفنى عند **طه حسين** هو الذى يرادف الحرية. والصدق الفنى عند **طه حسين** هو ما يتركه فى سامعه وقارئه من

انفعال بما يحمله من صور ودلالات عبر تشكيله الجمالى الخاص. والكذب فى الشعر - بهذا المعنى - هو صدق فنى، إذا استطاع أن يحقق هذا الانفعال. ولهذا فالصدق الفنى عند **طه حسين** هو مركب من العناصر الموضوعية والذاتية والجمالية.

على أن **طه حسين** عندما أثار مسألة الصدق الفنى لم يقدم معيارا دقيقا إجرائيا للحكم النقدى بمقتضاه، وإنما قدم معيارا غامضا هو الذوق والانطباع الذى استعان به فى نقده الأدبى التطبيقى. ولا شك أن هذا المعيار الغامض هو نقطة البداية الأولى فى كل نقد أدبى ينتقل بعده إلى التحليل والتفسير والتقييم. على أن الصدق الفنى عند **طه حسين** يرتبط أحيانا بمفهوم الدلالة الكلية للعمل الأدبى، وليس لمعانيه الجزئية المتناثرة أو لمجرد جمالياتها التى نتذوقها بقراءتها. وبالتالى فهو وإن عبر عن حقيقة كلية موجودة أو يمكن استخلاصها فى الواقع الخارجى أو النفسى، ليس انعكاسا. إنه ثمرة تفسير للعمل الأدبى وكشف لدلالته ومضمونه. وما أكثر الأمثلة، التى لا يتاح لنا الإشارة إليها، ولكن حسبنا منها هذه المقارنة التى أقامها د. **طه حسين** بين **القراءة** الكلية لكتابى **أبى العلاء المعرى: «لزوم ما لا يلزم»** و**«الفصول والغايات»** والدلالة العميقة لروايات **فرانز كافكا** الثلاث: القضية، والقصر، وأمريكا. وفى القسم الثانى من كتاب د. **عصفور: «المرآيا المتجاورة»** وبخاصة فى الفصل الثانى والثالث، أمثلة عديدة على ذلك، وإن لم يستخلص منها د. **عصفور** دلالتها الكلية. إن المسألة إذن ليست انعكاسا مباشرا، وإنما محاولة لاكتشاف الدلالة العامة فى العمل، وإن تكن مماثلة للدلالة العامة فى الواقع الخارجى، وليس فى هذا انعكاس بل استخلاص لدلالة فى الأدب، وبلغة الأدب هى تعبير عن دلالة موضوعية فى الواقع. ولو اعتبرنا هذا انعكاسا مباشرا، لكان كل أدب وفن، وكل فكر وكل علم،هو مجرد مطابقة وانعكاس مباشر مهما اختلفت أساليب التعبير الأدبية أو الفنية أو الفكرية أو العلمية، ويخلو تماما من كل اكتشاف أو إبداع.

خلاصة الأمر، أننا لا نستطيع أن نحكم على نقد **طه حسين** بالانعكاسية المباشرة، لمجرد أنه يكتشف علاقة أو أنه يقيمها بين دلالة ما، أو معنى ما فى العمل الأدبى وبين ما هو خارج العمل الأدبى، سواء كان مجتمعا أو ذاتا أو عصرا.

وهكذا يصدق حكم د. **عصفور** بتماثل ووحدة الرؤية بين نقد **طه حسين**. ونقد أصحاب «**فى الثقافة المصرية**»، سواء كان ذلك بسبب ما يقوله د. **عصفور** عن مفهوم الانعكاس المباشر عند كليهما، أو بهذه المحاولة التى أحاولها لاستبعاد هذا المفهوم أو على الأقل التخفيف منه فى بعض الجوانب من نقد د. **طه حسين**، تأكيدا لاحترام **طه حسين** وحرصه على القيمة الأدبية والجمالية والاستقلال الذاتى النسبى للأدب وهو ما يحرص عليه ويؤكده كذلك كتاب «**فى الثقافة المصرية**»! على أن الحوار مع د. **عصفور** يفتح مزيدا من آفاق الاجتهاد فى مجال النقد الأدبى والفكر عامة.

* * *

ويبدو أن قراءات «**يونانى فلا يقرأ**» لم تتوقف بعد أربعين عاما من بدئها، وعشرين عاما من وفاة الدكتور **طه حسين** . وهذا معنى من معانى الأهمية الكبيرة الباقية المستمرة المتجددة والملهمة للدكتور **طه حسين** فى حياتنا الثقافية.



لطفى عبد البديع

دلــو من الســماء

كـيف تأتّى لطه حـسين أن يـكـتـب «**على هامش السيرة**» بعد كتابه «**فى الشعر الجاهلى**» ؟

سؤال لا أشك فى أنه ساور ولايزال يساور الكثيرين ممن يطيب لهم أن يتسقّطوا أخبار المشاهير ، والشهرة لها ثمنها الباهظ يدفعها أصحابها من ذواتهم وحبّات قلوبهم . كما يقال ، ولطه حسين النصيب الأوفى من ذلك لم تغنه «أيامه» وما ساق فيها من أحاديث عن ملاحقته بالسؤال تلو السؤال عما كان من مغامرته الفكرية بين الأزهر والسوربون .

وقد ساقت إلى الأقدار وأنا أفكر فى كتابة مقال عن **طه حسين** يحوم حول هذا الموضوع شيئاً من صدى هذه المغامرة تردّد واستطار بين تونس وباريس منذ خمسين عاماً أو تزيد .

فكأنما كنت على ميعاد مع اثنين من أبناء العمومة الذين يجمعنا وإياهم هم واحد ـ كلنا فى الهم شرق ـ على ثنائي الديار وبعد المزار أحدهما يتردد اسمه فى سمعى منذ زمن بعيد وهو الدكتور **بشر فارس** والآخر **محجوب بن ميلاد** التونسى ولا أعرفه إلا من كتاب له عنوانه «**الفكر الإسلامى بين الأمس واليوم**» وهو عنوان أكبر من حقيقة الكتاب الذى ضمّنه فصلا عن «**محمد وأدباؤنا المعاصرون**» كتبه أو بعبارة أدق أذاعه سنة ١٩٤٩ .

ورحت أستمع إليهما وهما يتحاوران منذ نصف قرن فى أشياء لا تبعد كثيرا عما يتحاور فيه أحفاد عدنان وقحطان من أبناء هذا الزمان ، وأظنهم سيظلون يتحاورون إلى أبد الآبدين والعالم من حولهم بُدلّ غير العالم ، وأوربا بل الغرب كله يصارعهم ويضيقّ عليهم الخناق وهم حامدون شاكرون يأكلون الطعام ويمشون فى الأسواق !

وبداية القصة أن صاحبنا الدكتور **بشر فارس** ـ عفا الله عنه وغفر له . إن كان حيا أو ميتا ـ استجمع قواه

وحزم أمره وكتب فصلاً فى مجلة يقال لها «**مجلة البحوث الإسلامية**» بباريس عن الأدب العربى الحديث ونزعاته (كذا) استعرض فيه مظاهره وآثاره وذكر أعلامه، فإذا به ـ والعهدة على الراوى **محجوب بن ميلاد** ـ يندهش أمام هذه الظاهرة وهى أن عدداً كبيراً من أعلام هذا الأدب ـ وليسوا من صغار الأدباء ولا من المتأدبين (أى والله كأن هذا لا يليق بالأعلام) خصصوا كتبا عديدة **لمحمد ولسيرة محمد ولشأن محمد** قال المحقق الهمام **ابن فارس** : وهى ظاهرة لا يمكن إلا أن نسجلها : فهذا كتاب **طه حسين** «**على هامش السيرة**» وكتاب **توفيق الحكيم** «محمد» وكتاب **محمد حسين هيكل** «**حياة محمد**» وكتاب **عباس محمود العقاد** «**عبقرية محمد**» .

وبعد أن ساق **محجوب بن ميلاد** هذا الكلام قال : يسجل الدكتور **بشر فارس** هذه الظاهرة ثم يحاول لها شرحاً وتعليلاً وكذا كأنها معضلة من قبيل المعضلات التى يتعاطاها ويفكر فيها المثقفون العرب وهم يتحلقون حول الموائد فى مهرجانات الأغنياء على دقات الطبول وسباق الهُجن) إلا أن دهشته لا يطول لها أمد فقد اهتدى أو ظن أنه اهتدى إلى الشرح فقال «**هذا تملّق للعوام**» أما **ابن ميلاد** شكر الله له فقد أخذته الحمية وراح يتساءل بعد أن رأى الجبل وقد تمخض فولد فأرا : هل صحيح أن أولئك الأدباء . وهم فحول الأدب العربى الحديث.ـ لم يؤلفوا كتبهم عن النبى العربى إلا تملّقا للعوام ؟

هو حكم صارم كما ترون لا تلعثم فيه ولا جمجمة كما تتبينون وهى تهمة خطيرة كما تشهدون .

هل صحيح هذا الحكم .

ونقول **لابن ميلاد** : لا وربك يا **ابن ميلاد** بلى هو نزق مابعده نزق وافتراء على الحق والتاريخ ، فنحن على الأقل تعرف طه حسين ، ونعرف أنه ليس من خلقه التملّق والنفاق لا للعوام ولا للحكام .

وما يقال فى **طه حسين** يقال مثله فى سائر الأعلام.

ولا نملك إلا أن نقول بعد ذلك : **ويل للشجىّ من الخلىّ** ، فالقوم لم يكونوا يعيشون فى أبراج عاجية أو من أهمّتهم أنفسهم وحظوظهم العاجلة وصرفتهم عن أمر أمتهم ومصيرها بل كأنى بهم كان يؤرقّهم هذا المصير ، وكان بين أيديهم تاريخ مفتوح لمصر والعالم العربى يتسع لاحتمالات متباينة من الثقافة العربية والثقافة الأوربية فاختار كل منها ما عنّ له مما رأى أنه أنفع للأمة من سواه ، فما يُظن أنه تعارض كان منشؤه هذا الاختيار، والاختيار شرطه الحرية التى لا ينتظر أصحابها عليها الجزاء أو المقابل ، لأنها أكبر من الجزاء ومن المقابل .

وكأن الدكتور **هيكل** ألمّ بشىء من ذلك فى مقدمة «**منزل الوحى**» قال : **حاولت أن أنقل لأبناء لغتى ثقافة الغرب المعنوية وحياته الروحية لنتخذها جميعا هدى ونبراساً ، ولكننى أدركت بعد لأى أننى أضع البذر فى غير منبته فإذا الأرض تهضمه ثم لا تتمخض عنه ولا تبعث الحياة فيه ، وانقلبت التمس فى تاريخنا البعيد فى عهد الفراعنة موئلا لوحى هذا العصر ينشأ فيه نشأة جديدة، فإذا الزمن وإذا الركود العصرى قد قطعا ما بيننا وبين ذلك العهد من سبب يصلح بذراً**

لنهضة جديدة، ثم رأيت أن تاريخنا الإسلامى هو وحده البذر الذى ينبت ويثمر ، ففيه حياة النفوس يجعلها تهتز وتربو، ولأبناء هذا الجيل فى الشرق نفوس قوية تنمو فيها الفكرة الصالحة لتؤتى ثمارها بعد حين .

وكأنهم حين التمسوا وهم يستظهرون مادة التاريخ طرائق جديدة للبحث وأشكالاً أدبية جديدة كما فعل **توفيق الحكيم** ، إنما أرادوا أن يكون ذلك كالمدخل «المنطقى» للحياة الجديدة للأمة وهى على بينة من حقيقتها الثابتة فى العود الأبدى للمناهل الأولى .

وكان **طه حسين** بينهم كالعاصفة إذ بلغ بالشك الديكارتى أقصاه فى نفى نسبة الشعر الجاهلى إلى العصر الجاهلى وإلى شعرائه . وكان هذا مما فأجأ به الناس فى كتابه «**فى الشعر الجاهلى**» . والذى يعنينا من هذا الكتاب هو موضعه من الشعر والنقد وما يستظهره فى ذلك من المصير قبل الذى يرويه من التاريخ . فإنى رأيت الكتاب صار أشبه بقميص عثمان لا يكاد يذكر إلا فى مناسبات العزاء والبكاء الدرامى على حرية الفكر التى تحمل عندنا معانى شتى ، ومن معانيها أن الذين تتعالى أصواتهم بها هم الذين يملكونها بما يملكون من صفحات يتربعون عليها فى الصحف والمجلات ، ولذلك لا يكون بكاؤهم إلا كبكاء المستأجرات من النائحات ، ولا يكون اغتيال الفكر عندهم إلا موضوعاً شهياً للسواد الذى يملأ البياض .

أما فيما عدا ذلك من قضايا الكتاب يسقطه **طه حسين** الشعر الجاهلى أو يبقى عليه ويقيمه فلاجواب عليها إلا بالصمت المريب ، ولا نظن أن ذلك عن تحرج أو تورّع لأن رقة الدين فاشية ولأن **طه حسين** لا يتهم فى دينه ، ولكن إذا لم يكن **هذا** هكذا فهل هى اللامبالاة والمواقف السلبية التى يستبيح معها أصحابها لأنفسهم أن يكتبوا فى الأدب الجاهلى الفصول الطوال أو يعرضوا للتراث عند **طه حسين** ثم لا يشيرون إلى موضع ذلك من الكتاب ، وإن اشاروا فسبيلهم إليه الإجمال دون التفصيل والاقتضاب دون الإسهاب .

والأزمة التى تساور الكتاب وتتناور قضاياه تتلظى بآثارها كلماته العذبة التى تتدفق فى كل طريق من ورائه حريق ، ولايدرى من يتأملها أين هى من صاحبها أهى التى تناجزه أم هو الذى يناجزها ، يطبق عليها ليل الشك تلك تارة فيلفها الظلام ويسفر عنها الصبح تارة أخرى فيبتسم لها الغمام . تلقاك بالمناجاة والسر الدفين فتأنس إليها وتحنو عليها ثم لا تلبث أن يجتاحها غضب مكبوت وسخط مقيد بالأغلال .

وقد لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن اللغة فى **الشعر الجاهلى** أو **الأدب الجاهلى** ، فهما سواء ، لها دور يشبه دور البطولة فى الصراع الذى يجتاح الكتاب وصاحب الكتاب . ولا ندّعى هذا من غير بينة بل لنا عليه دليل ليس وراءه دليل لأنه دليل النيابة صاحبة الدعوى العمومية وقد حفظت التحقيق .فتقرير النيابة ـ الذى لا نسوقه دفاعاً عن **طه حسين** لأنه كما قلنا وكما عرفناه رحمه الله لا يتهم فى دينه بل تسجيلا للحقيقة ، والتاريخ ـ صريح فى ذلك .

فقد جاء فيه أن ما أخذ على **طه حسين** فى كلامه عن **إبراهيم وإسماعيل** إنما كان مرده انتزاع العبارات

التى كانت مظنة الاتهام ، وقال المبلغون عنها إن فيها طعنا على الإسلام من مواضعها والنظر إليها منفصلة ، فهى إنما جاءت فى سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالغرض الذى ألف من أجله الكتاب ، والواجب توصلا إلى تقديرها تقديراً صحيحا بحثها حيث هى فى موضعها من الكتاب ومناقشتها فى السياق الذى وردت فيه ، وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسئوليته تقديراً صحيحاً . **وطه حسين** كان همه كما ورد فى التقرير أن يثبت - على ماجاء فى الفصل الثالث تحت عنوان الشعر الجاهلى واللغة - أن الشعر الذى يوصف بأنه جاهلى لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين .

وأراد فى **الفصل الرابع** أن يقدم أبلغ ما لديه من الأدلة على عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلى ، فقال إن هذا الشعر بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يرغم الرواة أنه قيل فيه .

وأما ماورد فى كلامه عن إبراهيم وإسماعيل فظاهر منه أنه أراد أن يعطى دليله شيئا من القوة بطريقة التشكيك فى وجود إبراهيم واسماعيل ،وهو يرمى بهذا القول إلى أنه مادام اسماعيل - وهو الأصل فى نظرية العرب العاربة والعرب المستعربة - مشكوكا فى وجوده التاريخى فمن باب أولى ما يترتب على وجوده مما يرويه الرواة .

ونقول : وهو كلام سديد وأصل جيد يمكن أن يعوّل عليه عند الاختلاف فى تفسير ما يقال ، فانتزاع الألفاظ من سياقها من شأنه أن يجردها من معناها الذى كان لها فى هذا السياق ويضفى عليها معنى آخر لم يكن لها من قبل والعكس صحيح . وإليك ما قاله فى مستهل الكتاب : لقد تناول الناس منذ حين مسألة القديم والجديد، واشتد فيها الجدال ، وخيل إلى بعضهم أنه يستطيع أن يقضى فيها بين المختصمين ، ولكنى أعتقد أن المختصمين أنفسهم لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها ، فهم لم يكادوا يتجاوزون فنون الأدب التى يتعاطاها الناس من نثر وشعر ، والأساليب التى تصطنع فى هذه الفنون والمعانى ، والألفاظ التى يمد إليها الكاتب أو الشاعر حين يريد أن يتحدث إلى الناس بعواطف نفسه ، أو نتائج عقله ولكن للمسألة وجها آخر لا يتناوله الفن الكتابى أو الشعرى ، وإنما يتناول البحث العلمى عن الأدب وتاريخ فنونه .

ونسأل ماهو الوجه والجواب ، نحن بين اثنين : إما أن نقبل فى الأدب وتاريخه ما قال القدماء ، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار اليسير الذى لا يخلو منه كل بحث ، والذى يتيح لنا أن نقول أخطأ الأصمعى أو أصاب ، ووفق أبو عبيدة أو لم يوفق ، واهتدى الكسائى أو ضل الطريق ، وإما أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث ، لقد أنسيت ، فلست أريد أن أقول البحث وإنما أريد أن أقول الشك ، أريد ألاّ نقبل شيئا مما قال القدماء فى الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت ، إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان .

ماذا وراء هذا التمرد الذى ينتاب الكلمات ؟

أليست تقول العبارة إننا بصدد تجربة جديدة نتعاطى فيها ما يقوله رواة الشعر فى الشعر ؟

ومعنى ذلك أن التجربة لم تكن ممكنة إلا بعمل الرواة وعمل الرواة ينصب على الشعر ، بحيث لو فرضنا أنه لا وجود للرواة لما كان هناك تجربة ، ولوفرضنا أنه لاوجود للشعر لكنّا كمن يحرث فى البحر . ودع عنك بعد ذلك مسألة النسيان ، فثبوت لفظ البحث فى الكلام شاهد على أنه لانسيان ، وإنما هى مغالبة وتوطئة لما قاله بعد ذلك .
فماذا قال؟

قال : أول شىء أفجؤك به فى هذا الحديث هو أننى شككت فى قيمة الأدب الجاهلى وألححت فى الشك ، أو قل ألحّ على الشك فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر حتى انتهى بى هذا كله إلى شىء إلا يكن يقينا فهو قريب من اليقين ، ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية فى شىء ، وإنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام ، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم ، وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين ، ولا أكاد أشك فى أن مابقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جدا لا يمثل شيئا، ولا يدل على شىء ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى ، وأنا أقدر النتائج الخطيرة لهذه النظرية ، ولكنى مع ذلك لا أتردد فى إثباتها وإذاعتها ولا أضعف أعلن إليك وإلى غيرك من القراء أن ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفة أو عمرو بن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء الناس فى شىء وإنما هو نحل الرواة أو اختلاف الاعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين .

فما تأويل هذا الكلام ؟

هى إحدى اثنتين إما أن نلقى بهذا الشعر فى البحر لنريح ونستريح ، وإما أن نتقبله ونؤجله لنعرف أين يقع من الحقيقة التى ننشدها والتاريخ الذى يحتاج إلى تصحيح .

ولا إخال أنها الأولى لأنه لا **طه حسين** ولا كلامه يغرياننا بذلك لأن معناه أن نلقى بأنفسنا فى البحر بعد أن نلقى فيه بالشعر لآفة جزء من كياننا اللغوى وكياننا اللغوى معناه كياننا الفكرى وهو ميراث الأمة .

فلم يبق إلا الثانية ، والثانية لها مكانها فى حياة **طه حسين** الفكرية وعمله فى هذا الكتاب وغيره من الكتب ، وإلا ففيم كانت مجادلته هذا الشعر على طول صفحات الكتاب ، وفيم كان تناوله له فى حديث الأربعاء ، ثم هل يحتاج من يشك فى الشىء شكا مطلقا إلى معاودة الشك بلفظه : مرة شككت فى قيمة الأدب الجاهلى وألححت فى الشك ومرة ، أو قل ألحّ على الشك . إن الشك سلاح ذو حدين لأنه كما يشك الإنسان فى الشىء يمكن أيضا أن يشك فى شكه فتكون السفسطة ، ولا نظن أن **طه حسين** يقصد شيئا من ذلك أو يريده ولا ألفاظه تشعر به وتريده. ومع ذلك فقد كان هذا الشك من العوائق التى حالت بين **طه حسين** وبين تجربته الوجودية مع الشعر وروايته حين أخضعها للفلسفة العقلية التى أخذ بها فى منهج البحث وسلك فيه - على حد قوله - مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة، واصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث ، والناس جميعا يعلمون أن القاعدة

الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شىء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما ، والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذى سخط عليه أنصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر قد كان من أخصب المناهج وأقواها وأحسنها أثرا ، وأنه جدد العلم والفلسفة تجديداً ، وأنه الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث .

ويذهب **ميرلوبونتى** إلى هذا المذهب العقلى الذى كثر الحديث عنه فى أوربا سنة ١٩٠٠ - وهو سليل الفلسفة العقلية الكبرى فلسفة القرن السابع عشر بأعلامها من ديكارت إلى **اسبينوزا ومالبرانش** - مبناه على تفسير الوجود بالعلم ، فهو يفترض علماً هائلاً عاما ومصنوعاً فى الأشياء يتأتى فى كل علم فرعى ولايدع سؤالاً لسائل لأن كل سؤال معقول له جواب .

وإذا كان من المتعذر أن نحيا مرة أخرى هذه الحالة الفكرية وإن كانت قريبة منا فإن أصحاب هذا المذهب كانت تراودهم الأحلام فى وجود اللحظة التى يتأتى فيها للذهن وقد أغلق نفسه فى شبكة من العلاقات واستشعر الامتلاء أن يقطف من عالم محدود المعالم ما يشاء من النتائج .

ويظهر أثر هذا المذهب فيما يتردد فى عبارات **طه حسين** من أصداء لهذا الامتلاء ثم فى الفصول التى أدار عليها الكتاب وهى لا تخرج عن الملابسات التاريخية والعلل والأسباب .

ومع ذلك فلا هذه ولا تلك استطاعت أن تسكت صوت الشعر أو ترغمه على طاعتها بل ظل مدويا كما كان من قبل فى صفحات الكتاب .

وهذا هو وجه التلاقى بين هذا الكتاب وكتابٌ **على هامش السيرّة** .

فالكتابان يسقيان من ماء واحد هو ماء التراث، والتراث ليس شيئا من الأشياء ، ولا يقال فيه موضوع يقابل الذات لأن الذات فيه لا تنفصل عن الموضوع ، ولا يستنفد تاريخه ومعناه فى الماضى لأن تاريخه مفتوح ومعناه فى الحاضر ، وما معناه إلا تأويله الذى يتحقق فيه الوجود .

و**طه حسين** هذا هو **طه حسين** فى ذاك إليك ما يقوله فى مقدمة «**على هامش السيرة**» : فى أدبنا العربى على قوته الخاصة ، وما يكفل للناس من لذة ومتاع قدرة على الوحى وقدرة على الإلهام ، فأحاديث العرب الجاهليين وأخبارهم لم تكتب مرة واحدة ، ولم تحفظ فى صورة بعينها ، وإنما قصها الرواة فى ألوان من القصص وكتبها المؤلفون فى صنوف من التأليف، وقل مثل ذلك فى السيرة نفسها .. ولاخير فى حياة القدماء إذا لم تلهم المحدثين ولم توح إليهم روح البيان شعراً ونثراً ، وليس القدماء خالدين حقا إذا لم يكن التماسهم إلا عند أنفسهم ولا تعرف أنباؤهم إلا فيما تركوا من الدواوين والأشعار ، إنما يحيا القدماء حقا ويخلدون إذا امتلأت بصورهم وأعمالهم قلوب الأجيال مهما بعد بها الزمن ، وكانوا حديثا للناس إذا لقى بعضهم بعضا، وكنوزاً يستثمرها الكتاب والشعراء لإحياء ما يعالجون من ألوان الشعر وفنون الكلام .

وإذا كانت الروح تتمرد فى حريتها فى كتاب **الشعر الجاهلى** فإنها فى «**على هامش السيرة**» تتعالى فى حريتها على الزمان والمكان ، لأنها تتطلع إلى الوحى فى آفاق السماء ، وفى قصة الحاصنة هذه الحرية المطلقة :

وعطف الله على هذا اليتيم قلوباً ملئت حبا وفاضت حنانا ورحمة ، قلما يظفر بمثلها المنعمون المترفون من أبناء الأغنياء وأصحاب الثراء الواسع والجاه العريض . هذه الأمة الحبشية قد ورثها اليتيم عن أبيه الفقيد مع خمسة أجمال أوراك (الأوراك من الإبل التى ترعى الأراك) وقطعة من الغنم ، كانت حين أقبل اليتيم إلى هذه الأرض فتاة فى ريعان الشباب ومبتدأ الحياة ، لم تنس وطنها القديم ولم تألف وطنها الجديد ولم تسل عن حريتها ولم تأنس إلى رقها .

وفى هذا الصراع الذى تتقابل فيه الكلمات وكأنها تحمل المواقف التى يمكن أن تتعاقب على الشىء الواحد ولكنها لا تحتمل إلا واحداً من اثنين تتعالى ثلاث لحظات : لحظة التحرر من الرق ، ولحظة الدلو الذى ينزل من السماء ، ولحظة انقطاع الوحى .

فى اللحظة الأولى ترأمها القصة بكلمات حانية تطوى الزمان طيا منذ نزع الموت عن اليتيم أمه وهو عائد من يثرب إلى مكة وأصبح كما أراد الله يتيما فقد أمه وفقد أباه وليس له من يأويه إلا الله الذى وعد بإيوائه وحمايته من العاديات إلى أن بلغ سن الرجال وبنى خديجة ، هنالك نظر إلى هذه الأمة التى كانت له أمّا ونشأته ورعته وأغدقت عليه ما وسعها من الحب والحنان .. فأعتقها وردّ إليها حقها الكامل فى الحياة الحرة الكريمة ، ثم يتم الله نعمته عليه ويختاره لما قدر له من الكرامة احتمال الأعباء الثقال فينظر إليها ويقول هذه الكلمة التى ملؤها البر والحنان والوفاء : «**إنها بقية أهل بيتى**» ويلتمس لها الزوج فيقول لأصحابه «**من سره أن يتزوج امرأة من أهل الجنة فليتزوج أم أيمن**» .

واللحظة الثانية نلقاها وقد تركت مكة مهاجرة إلى الله ورسوله وابنها وصفيها ، إنها لتقطع الطريق بين مكة والمدينة يؤنسها ما يملأ قلبها من الإيمان وما يعمره من الحب ، وإنها لتسافر صائمة وتستأنس فى رحلتها بهذين الصديقين اللذين يحبهما المؤمنون الظمأ والجوع، ومن حولها اللهب والنار المحرقة والقيظ الذى تضطرم بها الأرض ثم تسعى لا يائسة ولا بائسة ويتراءى لها شبح الموت ولا تستسلم ولا تفارق ما ألفت من الرضا . انظرى أمامك ماذا ترين؟ إنه رشاء أبيض ناصع البياض ينزل إليك من السماء وقد علقت فيه دلو قد ملئت ماء . من أرسل هذه الدلو ؟ من قدم إليك هذا الماء ، لم أرسلت إليك هذه الدلو ؟ هلم فاشربى فإنك تذوقين اليوم هذا الماء العذب ماء الخلود .

واللحظة الثالثة لحظة انقطاع الوحى بموت النبى صلى الله عليه وسلم تساق فى لغة الخطاب : هذا جيش ابنك أسامة مرابطا يتأهب للرحيل وهذا ابنك وصفيك فى بيته ثقل عليه المرض وفتحت له أبواب السماء ، لقداختار الله لنبيه جواره الأعلى وصعدت نفسه إلى بارئها فتبكى أم أيمن وتقول لمن يلقى عليها السؤال وما يبكيك يا أم أيمن ؟ قالت : علمت أن رسول الله صلى الله عليه وسلم سيموت ، ولكنى إنما أبكى على الوحى إذا انقطع عنا من السماء .

وهى كلمات لا يقولها إلا من شرب من ماء الخلود .



مصطفى ناصف

طه حسين وتطور اللغة

فى ملاحظات مطولة عرض طه حسين لتطور اللغة وتساءل عن مغزاه، قال: «**إننا لا نقرأ أدباءنا الذين يعيشون بيننا، ويصورون من حياتنا ما يستطيعون تصويره، ولا نقرأ غيرهم من أدباء الأمم الأخرى، ولا نعرف ما أنتجوا فيما مضى من الدهر، وما ينتجون فى هذه الأيام، إننا لا نبذل أيسر الجهد لفهم الحياة التى نحياها. فكيف السبيل إلى أن نحيط بسير الحياة التى يحياها غيرنا من الناس فضلا عن دقائقها، وما يثار فيها من المشكلات التى إن لم تعرض لنا الآن فستعرض لنا من غير شك فى يوم قريب أو بعيد، لأن حياتنا متصلة بحياة الشعوب الأخرى متأثرة بها ومؤثرة فيها سواء أردنا ذلك أم لم نرد بعد أن ألغيت الآماد والأبعاد. نحن لا نجد الشعور بالحاجة الملحة إلى أن نعرف من حياة العقول والقلوب فى العالم الخارجى مثل ما نعرف من آثار التجارة والصناعة والإنتاج المادى**».

وأشد من هذا خطرا أننا قد جهلنا أو كدنا نجهل أنفسنا، فنحن لم نخترع فى هذا العصر الحديث من لا شىء، وإنما تحدرنا من أجيال سابقة، ولهذه الأجيال حياة قد أثرت فى حياتنا، فلنا ماض من الحق علينا أن نعرفه، وسبيلنا إلى معرفته أن نقرأ ونفهم، ولكننا زاهدون فى القراءة والفهم ».

وقد شغل الزهد فى القراءة طه حسين مرارا، وحاول أن يشخصه، ويعلل له، واستشهد له بأكثر من وجه، فالمعاهد والجامعات لا ترغب أحدا فى القراءة، والمعلمون على اختلاف منازلهم يملون أنفسهم، ويملون تلامذتهم، ولا يفرغون لحساب أنفسهم. وكذلك الطلاب يملون أنفسهم، ويملون أساتذتهم، ولا يفرغون وسرعان ما



يأسن حظ الناس من المعرفة، فالمثقفون إلا قلة قليلة جداً لا يقرؤون، يقرؤون الصحف، وهى كثيرة، ويقرؤون الأدب اليسير، ولكن معظم الناس فى المجتمع لا يكادون يفرغون لكتاب قيم تحتاج قراءته إلى الجهد والمشقة. هذا النوع من رياضة النفس غير شائع عندنا، ولذلك فمعظم الناس لا يكاد يخرج من الحياة الآلية إلى حياة أخرى عاملة يعطى فيها جهده، ويأخذ جهد غيره، ويحس بالقدرة على أنه إنسان يستطيع أن ينفع وينتفع. فالحياة بالقياس إلى كثيرين فى المجتمع عمل وأجر وكلام يذهب مع الريح، ومسألة الفهم الخصب أبعد الأشياء عن اهتمام الناس، وهى لا تكاد تؤلف جزءا حقيقيا من ضمائرهم، ومظهر ذلك أننا لا نقبل على القراءة فلا غرابة إذا كنا عيالا على الإنسانية المتحضرة، فنحن لا نشارك فى بناء الحضارة وتنميتها وتزكية جذوتها، ونحن ننتفع أكثر جداً مما ننفع.

كان طه يعتقد أن أخطر ما يواجه المجتمع انصراف أهله عن القراءة الشاقة العميقة، ومن أجل ذلك لا نكاد نعرف أنفسنا، ولا نكاد نضيف شيئا ذا شأن إلى علمنا بحياة آبائنا. والمجتمع من هذه الناحية كالغريب الذى لا يكاد يجد من ينصح له، أو لا يكاد يجد ما يجلو عن عقله الصدأ أو الغبار. جل ما لدينا نتاج صحفى، والصحافة لا تصور من حياتنا إلا ظاهرا لا عمق فيه. وإنما هى عنوانات يمر بها القارئ الحريص على وقته سريعا، كثير من الناس صرفوا عن القراءة والتأمل الناتج عن هذه القراءة، ولا يكادون يفرغون لأنفسهم، وهكذا نجد قضايا كثيرة تسيطر عليها الظروف، ولا تسيطر هى على الظروف. هذه هى الغفلة التى تهدد الثقافة الحديثة. ومن أخطر الأشياء أن يعتمد المرء على الكتاب الأجانب الذين يعرضون لشئون المجتمع العربى من حيث يريدون منافعهم وتجارتهم وغليتهم واستئثارهم، فهم لا يريدون أن يعرفوا المجتمع العربى معرفة نقية خالصة، وإنما يبتغون معرفة مفيدة تمكنهم من التسلط وتمكنهم من تحقيق المنافع والمآرب، والعالم لا يحفل بنا إلا من حيث يريد أن ينفع أو يضر، وإذا قال الحق يوما فقد يقول غير الحق أياما.

يقول طه حسين كيف السبيل إلى الوعى ونحن لا نقرأ كما ينبغى، ولا نهتم بتكوين الثقافة الخاصة. الثقافة الخاصة هى طوق النجاة. إننا نعيش فى عصر السهولة والسرعة، وقد أخذت السهولة تعرض العقل لمحنة قاسية، وقد استطاع المذياع والصحف والمجلات، استطاع هذا كله أن يفيد قليلا، وأن يضر كثيراً. ومن الحق علينا أن نتأمل فى ظاهرة الابتذال التى تهدد الثقافة الحديثة، ومن الحق علينا أن نتأمل الأخطاء الناجمة عن كثير من الكتابات، فكثير من الكتابات يحقق حاجات ومنافع، ولكنه لا يحقق خيرا. اشتبهت أمور الثقافة والتثقيف بأمور التجارة وتحقيق الربح، وأصبحت كلمات الشعب والجمهور حقا يراد به باطل، وكثير من الكتاب الآن فى موقف شر من موقف الأديب العربى القديم، فالأديب العربى القديم كان أحيانا - على الأقل - يشترى رضا السادة بما يهدى إليهم من ألوان الثناء، ويؤثر نفسه بخير ماعنده. كذلك كان المتنبى يصنع فى كثير من الأحيان، ولكن عصر هؤلاء السادة قد انقضى، وجد عصر آخر أصبح فيه القراء أو الجمهور سادة جددا، وإذا الكتاب يشترون رضا هؤلاء بأساليب مختلفة،

بعضها ذكى ملتو يصعب كشفه، وإذا فريق من الكتاب قد أحسنوا فهم ما يجتذب القراء، والذى يجتذب القراء ليس هو ما ينفعهم ، وأصبح ملق القراء فنا يدرس، وتؤلف فيه الكتب، وتعرض فيه النظريات المفصلة.

هكذا أصبح الشر يجد ما يدعمه، وتهاوى الاعتزاز بالنفس والرأى، وأخذ الكتاب يهبطون إلى الجمهور بدلا من أن يستعلوا عليه، وهكذا تعرض الأدب، وتعرضت الثقافة الخاصة للتهديد المروع الذى يحتاج إلى أن تفرغ له الجامعات والمعاهد. الكتاب الآن يبتغون الصلة بالناس أكثر مما يبتغون الانفصال عنهم، ولكن الناس محتاجون - مع الأسف - إلى هذا الانفصال أشد الحاجة. وكيف يستغنى مجتمع عن الخلق الصعب الذى ينبغى أن يكون مطمح الشعب؟ ولا غرابة إذا وجدنا كثيراً من الأدب قريبا غير بعيد، يحفل برضا الناس أكثر مما ينبغى. أخطر الأشياء فى المجتمع المعاصر أن الثقافة الخاصة ليس لها وجود مستقل متين، وإنما تتعرض للاسترخاء والملق والسعى إلى الناس. لا يبحث أحد ولا يستقصى، ولا يجد من الوقت والرغبة ما يمكنه من أن يجمع ملاحظاته فى رفق، وأن يوائم بين هذه الملاحظات فى أناة.

والنتيجة الأخيرة التى ترتبت على هذا كله اختلاط القيم، والشعور بوعثاء الطريق، واليأس من بلوغ المثل، وقل أن يكتب أحد كتابا ثم يعرضه على نفسه ويطيل النظر فيه والإصلاح له، اشتبه أمر الثقافة بأمر البضائع التى تستجيب فى يسر لما تحتاج إليه التجارة من السرعة والانتظام، وأصبح رضا المستهلك مطلب كثير من الكتاب، وإلا تعرض الكتاب - فيما يزعمون للكساد، والخطر الخطير - فيما يقول **طه** - أن الكتابة هى أداة بعض الناس إلى الكسب على عكس ما نرى فى كثير من الأحيان فى الأدب القديم، فقد كان الأديب يطلب وسيلة العيش من حرفة يحترفها، ثم يشغل نفسه بعد ذلك بالكتاب. أما نحن الآن فنصطنع الثقافة والأدب والكتابة لنحقق أغراضا مختلفة أوضحها طلب الرزق والمال. وهكذا تتداخل الأغراض، ويفسد بعضها بعضا، وتتعقد الحياة، وينظر المرء إلى مجتمعه فلا يجد فيه بوضوح معالم الصفوة التى تقود المجتمع وتنير الطريق لأنها قارئة متعمقة أتيح لها من الصلة بالتراث القديم والثقافة الحديثة ما يمكنها من أداء الرسالة العظمى التى هى هدف المجتمع كله. (**راجع محنة الأدب الحديث فى خصام ونقد**).

خضع كثير من الأشياء لليسر والإغراء، وضاعت معالم هذه الصفوة، فساء ظن الناس بأنفسهم، وعميت الحقائق والقيم، وكان حظ المجتمع العربى من الاختلاط أعظم من حظ بلاد أخرى لقلة الثقافة العميقة بين قرائه، فكثر بيننا الذين يطلقون الأحكام ويرسلونها إرسالا، إن الخطر الخطير الذى يتعرض له الأدب الحديث لا يأتى من إهماله بعض مذاهب الأدب والنقد فى الغرب، وإنما يأتى فى الدرجة الأولى - فيما يظن **طه حسين** - من إهمال القراءة وإهمال الوعى، وندرة الصفوة، وتموج الثقافة الخاصة. ومع ذلك فكثير من الناس فى مجتمعنا راضون عن أنفسهم، يظنون أن فى وسعهم أن يعبروا الجسور، وفى هذا قدر كبير من التفاؤل. فنحن نستهلك الأفكار، ولا ننتجها، ونحن نحفظ كثيراً من القضايا أكثر جداً مما نتأملها ونتذوقها. لدينا علم ومعرفة، ولكن العلم والمعرفة

لا يتعمقان قلوبنا فى بعض الأحيان على الأقل، ولذلك فنحن معرضون للتناقض الشديد بين ما دخل فى عقولنا وما استقر فى نفوسنا وضمائرنا. كل ذلك معناه - فى نظر طه - أن أمور الثقافة لا تؤخذ مأخذ الجد والمشقة، ولذلك كانت شخصياتنا فى بعض الأحيان ممزقة، وكانت قلوبنا وعقولنا على خلاف، هذا هو الخطر الحقيقى الذى روع طه حسين، وأعاد التعبير عنه بعض الباحثين فى وقتنا هذا.

ومظهر الروع أن إيماننا بالمعرفة من حيث هى أداة كسب الحياة والتجربة يتدهور من حين إلى آخر، ولذلك كان طه حسين يسخر سخرية مرة من ولع بعض الناس بالاستباق إلى البدع الجديد. ذلك أن الخطر لا يكمن فى إهمال رأى من الآراء، ومذهب من مذاهب النقد الأدبى، وإنما يكمن أولا فى أننا لا نعطى لأمر التثقيف الذاتى ما يستحق من الاهتمام.

(٢)

لقد طرأ شىء كثير من وسائل التيسير على الناس فيما يقولون ويسمعون، وفيما يثقفون به أنفسهم من طريق النظر والسمع، وقد ترك هذا كله أثرا فى اللغة العربية إلى جانب تأثير القراءة اليسيرة التى لا تكلف الناس شيئاً من الجهد العقلى، يزعم غير قليل من الكتاب أن الناس جميعا فى حاجة إلى أن يقرءوا ويفهموا ويذوقوا، ويجب أن يكون الأدب أو الثقافة - بوجه عام - قريبة التناول. ومن الواضح الآن أن قلة قليلة هى التى تتعمق اللغة، أو تعرف من دقائقها شيئاً يعتد به، ولكن هذه القلة القليلة لا صوت لها بجانب صوت الجمهور الواسع، والناس يزعمون أن الجمهور الواسع لا يعبأ بالثقافة العميقة ولا يعبأ - كذلك - باللغة الرائعة.

ونتيجة هذا كله ما نراه من اعتقاد واسع أو مزاعم غريبة من أن الثقافة ينبغى أن تكون شعبية، يفهمها الرجل الممتاز وغير الممتاز، وهم بهذا يطلبون من الأدباء أن ينزلوا إلى حيث الرجل العام، ولا يطلبون من الجمهورأن يبلغ من التعليم والثقافة درجة يستطيع معها أن يتذوق الآداب الرفيعة. وهذه مسألة شائكة، وقد استوقفت الدكتور طه أكثر من مرة، ومن الواضح أن تأثير الحياة الشعبية فى اللغة واسع ممتد، فلا أحد يفكر الآن فى الغرابة أوتعمد الغموض،ولا أحد يستطيع أن يواجه القراء بلغة لا تعيش فى هذه الأيام، فإذا كتب كاتب اليوم على مذهب **ابن المقفع أوالجاحظ أوالحريرى أو بديع الزمان الهمذانى** فلن يصغى إليه أحد، فقد أصبحت اللغة يسيرة سهلة، وأصبحت فى أقل القليل رصينة، ولكن ها هنا سؤال ملح : إلى أى حد نستطيع أن نبقى على بعض المقاييس؟

وإلى أى حد نستطيع أن نفرق بين اللغة اليسيرة واللغة المبتذلة ؟ أو أن نفرق بين اللغة السهلة واللغة المسفة؟ أو أن نفرق بين الرصانة والإغراب ؟ كثير من الكتاب الآن يرون أن الابتذال والإسفاف بقايا بلاغة قديمة، وأنه ليس من الممكن الآن التشبث بهما. هناك فريق من الكتاب يزعم أن الابتذال والإسفاف ينطويان على مناهضة لفكرة الجمهور، وكثرة القراء، وشعبيةاللغة. ربما يكون التوقف هاهنا مهماً، ومن الممكن من الناحية النظرية - على الأقل - أن نقول إن اللغة اليسيرة ليست بالضرورة مبتذلة، ولكن كيف نعرف الابتذال ونحن حريصون على اللغة اليسيرة؟.

لقد كان ممكنا فى البلاغة التقليدية التى تحرص على نقاء اللغة واختيارها أن نقول : هذا مبتذل لا ينبغى أن يكون . أما ونحن الآن نزعم أن اللغة العربية كلها تتجه اتجاها شعبيا فليس من اليسير إقامة تفرقة داخلية فى هذا الإطار الشعبى العام - إن صح هذا التعبير - والواقع أن الدكتور طه لم يخالطه أدنى شك فى أن هناك تفرقة واجبة بين عموم اللغة ويسرها من ناحية وابتذالها من ناحية أخرى ، فإذا سألناه كيف تستطيع أن تقيم هذا الميزان كان الجواب لديه يسيرا من بعض الوجوه - على الأقل - ذلك أن طه حسين يرى أن بحث شئون اللغة العربية فى حياتنا الحديثة والمعاصرة لا يمكن أن يتم بمعزل عن ظروف الثقافة العامة . فالتشيع للثقافة العامة إلى أبعد مدى هو الذى أغرى كثيرا من الباحثين باستبعاد قضية الابتذال والإسفاف ، فإذا ما ربطنا بين اللغة والثقافة الخاصة ، وإذا ما نظرنا إلى الثقافة العامة نظرة معيارية فسوف نضطر إلى استعمال مفهوم الابتذال ، وإذا سلمنا بأن هناك ثقافة عامة مبتذلة وأخرى غير مبتذلة فسوف نضطر إلى التسليم بأن اللغة العامة تحتمل الابتذال أو تحتمل اليسر الخالى من الابتذال . هذا هو المنطق الأساسى الذى يتبعه الدكتور طه ، مقولة الابتذال واجبة التمحيص فى اللغة - فى رأى الدكتور طه - لسبب بسيط هو أن مقولة الابتذال واجبة التمحيص فى الثقافة بوجه عام ، ونحن نقرأ غير قليل من المناقشات فننصرف عنها ، وهذا يعنى أن الابتذال قيمة قبيحة كامنة فى العقل . وعلى هذا النحو يمكن أن يدافع عن اللغة غير المبتذلة ، أو أن تهاجم اللغة المبتذلة ، وأقرب السبل للحكم بالابتذال اللغوى - فى رأى الدكتور طه - هو الرجوع إلى طبيعة التفكير الذى يبنى عليه القول الذى نقرؤه ، وهذه ملاحظة واجبة ، وهى تؤلف جزءا غير قليل من اشتغال الدكتور **طه** بالثقافة العامة ، أو مسير الثقافة فى المجتمع العربى المعاصر .

لقد أصبح المجتمع المعاصر ميالا - فيما يرى الدكتور **طه حسين** - إلى استبعاد قيمة الجمال ، وأصبح كثير من الناس ينظرون إلى جمال اللغة نظرة الريب . ذلك لأن هناك تيارا عاما يؤمن - كما يقول الدكتور **طه** - باليسر الشديد ، أو ينصرف عن العناء . هذا العناء الذى أصبح ممقوتا هو الذى ترك آثاره فى صناعة اللغة وصناعة التفكير على السواء . ونحن نقول مرة أخرى إن تمحيص اللغة لا يمكن أن ينفصل عن تمحيص نظرة المجتمع إلى الثقافة . وهناك خلط غريب - كما يقول الدكتور **طه** - بين العناية بالشعب من ناحية والتهاون فى التفكير واستعمال اللغة من ناحية أخرى . يقول الدكتور **طه** : هما أمران ، وليسا أمراً واحداً . العناية بالشعب لا تؤدى إلى تشجيع التهاون فى التفكير ، ولكن كثيرا من القراء لايكادون يمحصون هذا الخلط . وقد نتج عن هذا كله ظاهرة غريبة ذات وجهين ، فالمجتمع العربى يسرع فى التفكير ، ويسرع - كذلك - فى التعبير . وإذا كنا لا نحقق الأفكار ، ولا نصطنع الأناة فنحن لا نحقق اللغة أيضا . ومغزى ذلك أن شعبية اللغة أصبحت خطرا على الشعب نفسه . ذلك لأن هذه الشعبية يعوزها - فى رأى الدكتور **طه** - ما ينبغى على كل إنسان من التدقيق أو تحقيق الأشياء .

هناك فى عصرنا العربى الحديث حاجات كثيرة عاجلة مزدحمة ، أو مختصمة يناقض بعضها بعضا ، ويوشك هذا كله أن يغرينا بأخذ الأمور من أقرب

الأبواب . وبعبارة أخرى ليس فى وسعنا دائما أن نفاضل بين الحاجات ، وأن نفض ازدحامها واختصامها وتناقضها ، ولو استطعنا أو جعلنا فض الخصومات بين الحاجات المضطربة المتناقضة جزءاً أساسياً من شواغلنا لجاز لنا أن نفكر فى اللغة على نحو آخر ، ولجاز لنا أن نميز بين اليسر والإسفاف أو بين السهولة والابتذال . غيبة مفهوم الابتذال عن عقل الكاتب يعكس - فى رأى الدكتور **طه** - غيبة مناظرة عن التمييز بين ما هو أصلى أو جوهرى وما هو عرضى أو فرعى ، وغيبة تنظيم الدوافع العقلية وإعادة بنائها وتنسيقها تفسر حرص كثير من الناس - كتابا كانوا أو دارسين - على استبعاد مفهوم الابتذال والإسفاف .

(٣)

ويتصل بذلك من باب أولى استبعاد مفهوم الجمال . والجمال - فيما يقول الدكتور **طه** - لا يأتى عفوا إلا فى القليل النادر . والظاهرة الخطيرة التى أشرنا إليها من قبل هى هذه الصلة بين تناول اللغة فى عصرنا الحاضر والعزوف عن الجهد والعناء ، لايشك **طه حسين** فى أن ثمة علاقة قوية بين شئون اللغة فى أيامنا هذه والتهاون فى التفكير . ومادمنا نسرع فى تسجيل القضايا وإخراجها للناس دون أن نحقق معناها فلن يكون في وسعنا إعطاء جانب الاختيار اللغوى ما يستحق من عناي، ليس ثمة فرق كبير بين شئون الثقافة وشئون اللغة بوجه عام ، وأخص ما تحتاج إليه الثقافة المقاومة بأدق ما لهذه الكلمة من معنى ، مقاومة النفس التى تكره الجهد ، ومقاومة الحاجات الكثيرة العاجلة .

ولكن الحاجات الكثيرة العاجلة تغرى الكتاب بأشياء غير قليلة ، وليس فى وسع كثير من الناس الآن مقاومة هذه الحاجات والمنافع فضلا عن مقاومة الحياة السريعة ومقاومة ضرورات الصحف والمطابع . شئون اللغة - فى رأى الدكتور **طه** - لا يمكن أن تدرس بمعزل عن شئون الفكر بوجه عام . وأوضح أن فكرة الثقافة الرفيعة تكلف الناس ما لا يستطيعون ، وواضح - كذلك - أن الأدب الرفيع يحتاج إلى مقاومة هذه الحاجات المعروفة . وقد نتج عن هذا كله إهمال ما يسميه **طه** باسم الجمال الرفيع أو الغذاء الممتاز . وقد كان الناس يختلفون منذ أقدم العصور حول ما يسمونه : الجمال الأدبى أين يكون. ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف فهم متفقون دائما على أن الأدب لم يوجد إلا للسمو بالنفس إلى حيث المشاهد الرفيعة من الجمال . ينبغى أن يؤخذ الأدب كما تؤخذ الموسيقى والنحت والرسم والتصوير . وليكن موضوع الأدب جميلا أو قبيحا فليس يعنينا إلا أن يحدث الأثر الأدبى هذا الشعور الرفيع . ولكن الشعور الرفيع بالجمال يضل فى مجتمعنا العربى المعاصر وسط المآرب والوسائل التى تريد أن تفرض نفسها على الأدب ، وبعبارة أخرى تريد أن تستذله فتحرم المجتمع من خير كثير ، ويظهر أن غير قليل من الكتاب والقراء ما يزالون يخلطون بين جمال اللغة وفكرة الزينة ، والجمال الذى يتحدث عنه الدكتور **طه** لا تنفصل صورته عن مادته . وقد كان القدماء يتصورون اللغة تصورا مقاربا غير دقيق ، ويجعلون اللغة أشبه بالثياب الرائقة . ولكن من الواضح - الآن - أننا لا نعرف الألفاظ الفارغة التى تنتظر المعانى لتلبسها ، فالألفاظ والمعانى ممتزجة متحدة ، لا تنفصل ولا تفترق . وصورة الأدب ومادته شىء واحد

أو شيئان لا يفترقان . ولكن هذا كله على يسره غير قريب من قلوب الناس ، فهناك أغراض ومآرب تنافس الأدب الرفيع ، ولهذه الأغراض جاذبيتها .

وخلاصة هذا أن كثيرا من مواقفنا نحو اللغة لا يمكن أن يستوضح استيضاحا مفيدا إلا إذا عرفنا مواقفنا من الثقافة والحاجة إلى تجويد الفكر ، والناس يظنون بتجويد اللغة ظن السوء لأنهم لا يعنون بتجويد الفكر نفسه . ويجب أن تدرس الأمور اللغوية فى هذا الضوء ، وأن نقارن بين ما كانت عليه الحال فى الثلث الأول من هذا القرن وأيامنا هذه ، ففى ذلك الوقت البعيد كان التعليم قليل الانتشار بالقياس إلى ما أتيح له فى هذه الأيام من السعة والتغلغل فى أعماق الشعب . ومع ذلك فإن الأدباء كانوا يكتبون بلغة عربية مختارة ، ويتنافسون أيهم يكون أشد لها تطويعا وتيسيرا ، وأقدر على أن يصوغها من المعانى والخواطر ما لم تكن تعودت دون أن يشق عليها أو ينحرف بها عن طريقها الذى رسمته . ومن الظواهر التى ينساها الناس الآن أنه فى الوقت الذى كان التعليم فيه قليل الانتشار كان حظ الناس فى المجتمع العربى من القراءة أكبر ، وكان أصحاب الثقافة ـ على اختلاف حظوظهم منها ـ يتنافسون فى القراءة وكانوا يفرقون ـ أيضا ـ تفرقة حسنة بين حاجات السياسة وأغراضها وحاجات القراءة الأدبية الرفيعة ، وكان الكتاب أنفسهم لا يكتبون فى شئون المجتمع إرضاء لحاجات معينة فحسب بل كانوا يكتبون إرضاء للأدب ذاته .

ومن غريب المفارقات أن الصحف فى ذلك الوقت ـ أيضا ـ كانت تنشر باللغة الفصحى ، وكان الكتاب ـ على العكس ما نرى الآن ـ يتنافسون فى تجويد اللغة ، وقد اتخذوا لأنفسهم فى الأدب واللغة مثلا لا يعوضون عنها ليتكلفوا رضا القراء . وإنما يسمو الكتاب ليغروا قراءهم بمشاركتهم فى هذا السمو ، ولم يستطع كثير من الباحثين حتى الآن تحليل هذا الموقف من اللغة فى أبعاده، فالكتاب ـ كما قلنا ـ لا يتملقون القارىء المتواضع على الرغم من أنهم يكتبون فى الصحف ، والكتاب لا تستبد بهم حاجات المجتمع القريبة ، والكتاب لا يخضعون لما نسميه الآن باسم الجمهور ، ولا يهبطون إلى لغة الشارع على الرغم من أن التعليم ـ كما قلنا ـ كان ضيقا محصورا فى فئة قليلة . ومن هذه الغرائب ـ أيضا ـ أن الظروف التعليمية الضيقة لم تكن تحول دون إعجاب كثير من الشعب بشعر **شوقى وحافظ** . وقد يقال إن كليهما يذهب مذهب القدماء فى لفظه وأسلوبه ووزنه وقوافيه ، ولكن الذين يسمعون للشاعرين العظيمين يرضون ويحفظون شعرهما عن ظهر قلب ، ولا يجدون فى رصانة هذا الشعر وجزالته ما يصرفهم عنه . كل هذا معناه أن مفهوم الثقافة كان أكثر رحابة وخصبا ، وأن هناك طموحا يتأبى على الثقافة المتواضعة . فى الثلث الأول من هذا القرن كانت الثقة باللغة العربية الفصحى والإيمان بقدرتها على البقاء والتطور ومغالبة الأحداث التى تجدد حياة الناس من يوم إلى يوم ، وكانت هذه الثقة جزءاً أساسياً من رسالة الأدباء . ولنقل بعبارة أوضح إن الأدباء لم تكن تعجلهم الحاجات الكثيرة ، وكانوا يؤمنون أن رقى هذا الشعب وحياة اللغة العربية كلاهما يحتاج إلى فنون من المقاومة التى لا يستقيم بدونها التعبير أو التفكير .

ولكن الموقف من اللغة قد تغير تغيرا كبيرا ، ويجب أن تذهب بنا الصراحة إلى مدى بعيد ، فعدد غير قليل من الكتاب - الآن - فيما يلاحظ الدكتور طه - لا يعرفون من نشاط اللغة العربية - إن صح هذا التعبير - ما كان يعرفه الأدباء الرواد . ونحن - الآن - نشهد مفارقة غريبة بين ذكاء الكاتب من ناحية وحرصه على اللغة المتواضعة من ناحية ثانية . موقف كثير من الناس - الآن - من اللغة لا يخلو من غرابة ، وبدلا من أن نعترف بأن كثيرا من نشاط اللغة العربية مجهول أو كالمجهول يتصور الناس اللغة تصورا محدودا في إطار معين ، أو لنقل بعبارة حادة إن كثيراً من نشاط اللغة العربية ليس جزءا من نفوسنا وقلوبنا . وبدلا من أن ندرس إحساسنا ووعينا بشئون اللغة الباقية المتطورة نتورط في أحكام قاسية بحيث يظن بعض الناس أن اللغة العربية لها شكل واحد يألفونه في شعر القدماء ونثرهم أثناء القرون الثلاثة أو الأربعة للهجرة . وأوجب شيء لحماية اللغة وحماية دراستها من الابتذال أن يفهم كل شيء في إطار التطور . ونحن نعترف من الناحية النظرية بأن لغة القرن الأول للهجرة لم تكن مطابقة كل المطابقة للغة الجاهليين ، ولغة **أبي نواس** وأصحابه لم تكن مطابقة كل المطابقة للغة **الفرزدق وجرير** ، ولغة **المتنبي** ومعاصريه لم تكن هي لغة **أبي نواس** وأترابه ، ونحن نزعم أن اللغة التي نتحدث بها الآن ليست هي اللغة التي كان يتحدث بها كتاب القرن الثالث .

ولكن شئون هذا التطور من الناحية العملية غير واضحة ، ومن أجل ذلك كان تصورنا لحياة اللغة العربية غير دقيق ، وكان الناس بين اثنين ، يذهب بعضهم إلى أن اللغة ثابتة ، ويذهب بعضهم إلى أن اللغة قد تطورت حتى استحالت العلاقة بين قديمها وحديثها . هذا كله خطأ يصور - بوجه خاص - العجز عن استيعاب ما اختلف على اللغة العربية من ثقافة . وليس هناك شك في أن علاقة جانب من اللغة المعاصرة - بوجه خاص - بفتور مبدأ التثقيف الذاتي قد ترك أثرا في بنيتها ومعجمها ، وليس هناك شك في أننا لا نستطيع أن ندرس اللغة المعاصرة نفسها إلا إذا أدخلنا في الحسبان ما طرحه الأدباء من ممكنات اللغة العربية في أطوارها المختلفة ، والشيء الذي لايريد معظم الناس أن يقفوا عنده أن إهمال اللغة يساعد على إهمال التفكير ، وأن الركون إلى ما نسميه باسم اللغة البسيطة السهلة السريعة الشفافة ينطوي على أخطار كثيرة ، ومتى كانت الثقافة سهلة سريعة شفافة ؟ .

(٤)

مغزى هذا أنه ينبغي أن نتأمل تأثير اللغة التي نستخدمها في عقولنا وتفكيرنا ، وألا نكتفي بتحليلها تحليلا سطحيا ، ذلك أن الاختيار اللغوي ينطوي في ذاته على اختيار عقلي ، وقد يكون هذا الاختيار مفيدا ، وربما يكون ضارا من بعض الوجوه . ونحن لا نستطيع أن نثني على لغة الحديث مثلا ثناء مطلقا دون أن نعرف ما تؤديه هذه اللغة ، فلغة الحديث قد تعبث بأشياء عزيزة على النفس دون أن نفطن إلى ذلك ، وقد تجنح إلى الجانب التلقائي أو عفو الأشياء أو الانفعالات دون أن تعين على التأمل والتمحيص وكشف الروابط الخفية ، أو النشاط العقلي الباطن ، وربما استطاعت أن تحول الأفكار عن طبيعتها بحيث تأخذ الفكرة شكلا غريبا أقرب إلى الأخبار والطرائف .

وما من شك فى أن مثل هذه الملاحظات ينبغى أن تكون موضوع عناية خاصة ، فالإخلاص للغة العامة ليس خيرا كله ، ويكفى أن نلاحظ العلاقة بين لغة الحديث الشائعة والعزوف عن الفهم والتعمق ، يجب - إذن - أن نقيم رابطة بين الأمرين جميعا ، ولكن كثيرا من الدارسين لا يكادون يربطون بين القصور عن الفهم والبحث والاستقصاء والشعور أيضا وذلك الولع المستمر بالتقرب للغة الحديث ، هذا التقرب الذى يعنى فى رأى **طه حسين** أننا نتنكر دون وعى للنشاط العقلى أو الدرس النظرى . وإذا عرفنا أن بعض ما نسميه باسم التجويد لا يعنى فى حقيقة الأمر سوى الاحتفال بالتفكير واتخاذ طريقة خاصة فى التأمل ، إذا عرفنا ذلك أمكن أن نعيد النظر فى أشياء تجرى بين الناس مجرى الريح . وقد استطاعت لغة الحديث وما يصحبها من العناية المسرفة بما هو تلقائي وحسى وقريب ، استطاعت أن تهمل جانبا مما نسميه باسم ترقية الذوق أو تهذيب الطبع ، ولنقل مرة ثانية إن تحليل اللغة قد يكشف بعد قليل أو كثير من التأمل عن اختلاط القيم ، فاللغة نشاط لا يمكن فهمه بمعزل عما يؤديه فى حياة الذهن . وقد ساعدت اللغة القريبة المحببة من كثيرين على كراهية المشقة ، بل ساعدت على إهمال البحث عن الأنظمة العقلية الدقيقة التى توجه انفعالاتنا وأحاسيسنا .

وما من شك فى أن إهمال التفكير قد ساعد عليه بوجه من الوجوه الانتصار للغة الحديث أو القرب منها ، ويغلب على الظن أن الأمواج المستمرة لطرائق الاستعمال العامة قد انتصرت بوجه من الوجوه لذلك التجافى بيننا وبين الرؤية العقلية والمسافة الواجبة التى تمكننا من التبصر والتوجيه . وأغرب الأشياء - فيما يلاحظ **طه حسين** - أننا لا نستخدم ما يشبه لغة الحديث وأنظمتها حبا وإيثارا ، بل نستخدمها لأننا لم نعد نطيق فكرة الأبواب الضيقة ، فكل شيء ينبغى أن يبدو أمامنا واسعا . وهكذا يرى الدكتور **طه** أن تحليل بعض جوانب اللغة المعاصرة يكشف عن ضعف المقاومة ، هذا الضعف الذى ينتشر بيننا انتشار النار فى الحطب . نحن لا نقاوم اللغة لأننا لا نريد أن نقاوم أفكارا أو نظاما من الأفكار ، وكل تحليل للغة لا ينتهى إلى فحص تأثيرها الإيجابى أو السلبى فى العقل ينبغى أن يرفض تماما . ما أكثر ما نتداول مصطلحات يراد بها تمييز اللغة مثل الاختيار والانحراف ، لكن المصطلحات فى أيدينا لا تكشف شيئا لسبب بسيط هو أننا نتناسى أن اللغة تخدمنا آنا ، وتؤذينا آنا آخر . وماذا يبتغى دارس اللغة إذا هو غفل عن هذا الجانب؟ إذا رأينا التطور اللغوى قد استبعد جانبا طائفة من الألفاظ وطائفة من التراكيب ، أو أنظمة العلاقة بين الجمل فلا سبيل أمامنا إلى أن نفهم هذا كله بمعزل عما يراد بعقولنا دون أن نفطن إلى ذلك فى بعض الأحيان . وكثيرا ما كانت اللغة المحبوبة القريبة من النفس عدوانا على هذه النفس ونشاطها الذى ينبغى أن تقوم به . مثل هذه الملاحظات - أيا كان رأينا فيها - خليقة بالمراجعة ، فنحن لا نستطيع أن نحمد لغة أو نذمها دون أن نعرف كيف ساعدت على نمونا أو كيف عاقت هذا النمو .

(٥)

لقد أهم الرواد ما أصاب اللغة من تطور ، وتطور اللغة يعنى بداهة تطور الفكر . أهمهم ما لاحظوه من السرعة . وقال أكثرهم إن السرعة جناية ضخمة . هذا

ما تجده فى كتاب دفاع عن البلاغة للأستاذ **أحمد حسن الزيات** حيث يقول : «استحال تقدير القيم التي يحتاج وزنها إلى الرؤية والتأمل. وأصبحت الأناة بضاعة كاسدة. السرعة الآن هي المقياس لا الجودة. وبفضل السرعة التي أصابت الأذهان لم نعد نملك الإحاطة بالأطراف أوالغوص فى الأعماق.

وبعبارة أخرى قلت معاناة الجد، وكثر الانكباب على الأدب اليسير، وسيطرت الحوافز الملحة، وكان لذلك كله أثر في الفكر واللغة جميعا، فقد نظر «الجمهور» نظرة الريب إلى الإبطاء «والتجويد».

جنت ظروف كثيرة، فيما يري الرواد، على العقل واللغة معا، وأوشكت أن تستبد بالمجال الحيوي للكتابة. أصبحنا نروي الأخبار ونسجل الأحداث، وننشر شيئا من ثقافة عامة ولكننا أيضا نتبذل ونضلل. وندعى أن ذلك كله هو الاستجابة للرأى العام.

ليس لدينا كتاب كثيرون يتحرجون. استطاعت الصحافة أن تجذب كبار المؤلفين، فهي أوفر فى المال، وأقوى فى السلطان، وأوسع في الانتشار، ووقع المؤلفون في الشرك راضين، عمل الجميع على ما تقتضيه السرعة والسهولة من تضييع الذاكرة، وتشجيع التغيير المستمر دون احتياط.

والحقيقة أن جنود الكتابة ذوو ثقافات مختلفة، ولكن الطابع العام أنه لابد من الكتابة. فالكتابة - على هذا - إدمان غريب. في وسعك أن تتصور ما تجنيه الكتابة المستمرة، فقد نافست الصمت الضرورى والاختيار والعمل .

والمهم أن وسائل الإعلام فيما قال الرواد مكنت الكاتب من الغرور، وشجعته على قلة القراءة، والدفاع عن التبذل، وخداع الجمهور ؛ فالعصر فى رأيهم عصر السرعة، والشأن شأن العامة، والديمقراطية عندهم تقتضي لغة الشعب وفكره. وما داموا هم الكثرة، وقراؤهم هم الكثرة، فإنهم بحكم الديمقراطية يملكون وحدهم حق التشريع للغة والتفكير.

هذه أطراف المحنة التى روعت عقول الرواد، وقد نظر الأستاذ **الزيات** فوجد عامية العقل واللغة، ووجد العناية بالجمال تسمى تكلفاً، ويسمى الحفاظ على اللغة رجعة إلى الوراء. وقال الأستاذ **الزيات** ساخرا إن كتابا كثيرين يتخيرون ما يأكلون، وما يلبسون، وما يركبون، وما يسكنون، وما يرتادون، ولكنهم يضربون بالاختيار عرض الحائط إذا كتبوا. هنالك تتغير شخصياتهم، ولا يتحرجون من شيء. فشت «صنعة» جديدة. لا أحد يجنح للقوة. قل الطموح إلى الكمال، وأصبح الخلق المتين غريبا. ومن هذا الوجه دخلت لغة جديدة «جذابة». ربما ضاق الناس بكثير من اللغة كما ضاقوا بأنفسهم.

أخص سمات التنكر للغة فتور الإيمان بالقواعد والأصول . والقواعد نتائج استنبطتها أذهان قوية من وسائل الطبيعة . ولكن إهمال القواعد يعنى التحلل من كثير من القواعد الاجتماعية .

روع الرواد الاغتراب عن اللغة الذى يعدل الاغتراب عن النفس والحس . وكلما فشت العناية باللذة والفائدة الشخصية زاد الانفصال عن اللغة باعتبارها ميراثا اجتماعيا بناء . خيل إلى الرواد أن تطور اللغة يمكن أن

يرتبط بالإحساس المنهار بالانتماء كله . لقد نظرنا إلى القواعد نظرتنا إلى الاستبداد ، وخضع تعاملنا مع اللغة لتصورنا الكاره لفكرة النظام . فالاعتراف بالنظام الذى هو أسمى من الفرد يتعرض لبعض المحنة . وفى وقت اتسعت فيه حرية التعبير ، وتسلطت لغة الحديث ، وجنح كثير من الكتاب لطرائف الشذوذ والتفرد أصبح الناس يتحرجون من إكبار الكلمات الأساسية ، وهى الحق والخير والجمال .

خلاصة ما أرّق الرواد أننا ندرس اللغة بعض الدراسة ولا نحبها ، وربما ارتبطت علاقتنا العاطفية باللغة بآراء بعض الناس فى العقل العربى جملة . فقد خضع هذا العقل قديما وحديثا لحملات من التشويه . واجتمع فى بؤرة واحدة كل مظاهر ظلم النفس .

لا يمكن أن تفحص شئون التعامل مع اللغة دون تعمق مواقفنا . وبعبارة قاسية ربما كنا نستثقل الحق ، وربما نسترذل الفضل ، نعرف النافع ، ولكن النافع يجهد بعض النفوس . لقد كان لهذا كله أثر عميق فى معجم لغتنا المعاصرة ، وجسارة الناطقين بها ، ونظرتهم إلى الحدود والقيود .

كان القدماء يرون البلاغة تصل إلى قرارة النفوس . ولكن بعض الناس الآن يشعرون أن من الصعب أن نصل إلى هذه القرارة ، فقرارة النفوس يجب أن تظل – فى وهمنا – معزولة أو حصينة ، أى أننا نشك فى مسألة التواصل . وما دمنا نتمتع بهذا الشك فلماذا نعنى باللغة؟

(٦)

لقد جدت بلاغة أو بلاغات ثانية . قل أن تجد الناس الآن يؤمنون بما آمن به القدماء والرواد من اختيار اللفظ . إننا نختار كل شىء إلا الألفاظ . ومن خلال ذلك نقوم بأكبر مظاهر تعذيب النفس دون أن نشعر .

لابد من أن نسلم بأن علاقة هذا الجيل باللغة ذات طبيعة خاصة . فى جيل الرواد كان المثقف الذى يعمل فى حقل الطب أو الرياضة أو الهندسة يزهو – فى بعض الأحيان – بأنه يحفظ قدرا من الشعر وروائع الأمثال والطرائف ، كان محبا للغة . واليوم تدرس اللغة حقا ، أما حديث المحبة فشىء آخر .

بلاغة اليوم فى نظر الرواد هى بلاغة الثرثرة ، نعم كان الرواد يكبرون الإيجاز والإحكام والاختيار . لكن الثرثرة اليوم فن واسع يشتاق بعض الناس إلى إتقانه لكى يتلهى الناس عن الموجع والشاق والحرج . لقد نلاحظ اختفاء كلمة ركيك من الاستعمال العام ، هذه الكلمة التى تستحضر فى ثناياها مخاطر إهمال مبدأ الاختيار .

وقد يكون لكل عصر بدعة ، ولكن من الممكن أن نقوم بعملين اثنين : أحدهما أن نضيف بدعا ثانيا ، وأن ندرس العلاقة بين البدع الحاضر والبدع الماضى لنعرف معالم الطريق .

إن حدود اليوم وموازينه وأقيسته مختلفة . ينبغى ألا نخفى الحقائق . الطلاب يلمون بالعاطفة القوية فيما يدرسون . ولكن هل يدرك الشاب إدراكا قلبيا هذه

العاطفة ؟ أهى جزء من حياته ؟ يدرس الطالب شيئا من انسجام الألفاظ ، ولكننا نغض النظر عن اغترابه الكامن . إن وقائع الحياة والمجتمع والفرد جعلت هذا الانسجام غير مطلوب .

الواقع أن الرواد شغلتهم فكرة المنافسة . لكن المنافسة قد خملت . ولا تستطيع نفوس متواضعة فى مطالبها الروحية والعقلية أن تبجل اللغة .

وبعبارة صريحة إن عبقرية اللغة أصبحت موضوعا يدرس ، لا ذوقا يحس . ومن ثم حدثت ظاهرة غريبة : تدرس اللغة أكثر جدا مما تقرأ ، وتحلل صنوفا من التحليل أكثر جدا مما تحب ، ازدهرت أنماط من دراسة اللغة حقا ، ولكن الاطلاع على روائعها قل ما فى ذلك شك . دع عنك الحفظ ، فالحفظ يعتبر فى رأى بعض الناس مع الأسف إذلالا يخالف قواعد علوم التربية التى لقنوها . ولكننا ننسى أن الحفظ آية المحبة والإجلال .

يخيل إلى الرواد أن تقصى آثار اللغة المتطورة فى عقولنا أكثر المطالب أهمية . كيف شجعت بعض أطوار اللغة على ضياع التماسك والتوقير ؟

لم ينكر الرواد التطور ، ولم ينكروا القواعد والأصول . لكن الجموح العملى والنظرى كثير . لا شىء يقبل قبولا مطلقا أو يرفض رفضا مطلقا . إننا نستعمل اللغة لتكوين عقول متزنة . هذه مسألة يجب التروى أو الاعتراف بها ، وبسطها للمناقشة العميقة .

إننانقول أحياناً كلاما مغرياً. نقول إننا نستعمل اللغة استعمالا طبيعيا لاتكلف فيه. ويجب أن نكون أمناء لأنفسنا. ربما قلنا كلما دنا الإنسان من الطبيعة كان أنقى وأصدق. ألا ترى أدب القدماء من العرب والإغريق يمتاز بالحقيقة والسذاجة والوضوح. والواقع أن كلمة الطبيعة كلمة موهمة. ليس لدينا طبيعة تخلو من تنقيح . ولأمر ما خيل إلى شعرائنا أن اللغة تنقيح مستمر لا عمل فيه لما نسميه دون اكتراث باسم الطبيعة. فإذا أدخلنا فكرة التنقيح بمعناها العقلي الدقيق أمكن أن ننظر إلى تطور اللغة نظرة نافعة. ذلك أننا فى بعض الأحيان ننساق إلى هذه الطبيعة انسياقا جارفا ، ونغفل ضرورة البحث عن الاختيار . أعتقد أن مفهوم الاختيار مدخل لدراسة اللغة والربط بينها وبين الاستجابة لحاجاتنا ووعينا بها .

إن ما نسميه الطبيعة يجب ألا يخدعنا ، فنحن نسعى دائما إلى تحقيق مآرب . نعدل مواقفنا ، ونخفى بعض الأشياء أو نحذفها ، كل هذا تنقيح . إن مبدأ اللغة إذن هو الخروج عما يسمونه الطبيعة . إن فكرة الطبيعة روجت لها ـ فى الحقيقة ـ السرعة ، والثقافة الضحلة ، وأهواء الهدم الغائرة . كل شىء فى الطبيعة المزعومة سعى ، وكفاح ، وتذليل ، وشعور بالصعوبة ، ورغبة فى التغيير والتحدى . وكل وصف للغة لا يعطى اعتبارا واضحا لهذه المعانى يجب أن يساءل . وبعبارة أخرى إن التفاضل بين مستويات اللغة أساسى ، ويجب أن ينظر إلى لغة الحديث نظرة أخرى . إن ضحالة مفهوم هذه اللغة يروع كل مخلص أو مدقق .

يجب ألا ننسى فى غمرة السطحية أن اللغة طائفة من الاختيارات . بعض الاختيارات يعاكس بعضها . الاختيارات الفردية لا تعيش وحدها ، فهناك إطار أعلى .

وحينما نتحدث لغتنا ، لا نحقق ذواتنا الضيقة فحسب ، ولكننا نسهم بقدر متواضع فى بناء عبقرية متجددة للغة أو الجماعة .

عبقرية اللغة هدف اجتماعى .. إننا لا نرضى عن الزخرف والانتفاخ والتهويل . إننا نبحث عن الدقة والأمانة ومرونة الفكر والقدرة على الاستيعاب . ومقتضى هذا أن تدرس اللغة دراسة معيارية .

لكن المنادين بما يسمى الطبيعة لهم حيل كثيرة . يقولون إن الفكرة تستدعى الكلمة ، بطريقة تلقائية ، الكلمة المناسبة لها . وهذا كلام ردىء . نحن ننسى أن هناك جدلا بين الكلمة والفكرة . لا شىء اسمه الاستدعاء الطبيعى ، إن ما هو طبيعى قد يكون صحياً وقد يكون مرضياً هناك على الدوام خطوات الحذف والإثبات . بدلا من البحث عن التطابق علينا أن نبحث عن هذا الجدل أو الصراع المستمر الذى يدور عليه العقل .

يجب أن تدرس اللغة من أجل أن نعرف المزيد عما نسميه تجويد الفكر ، وقوة الكلمة . قوة الكلمة موضوع واسع يختلط فيه الأثر المرجو والأثر غير المرجو . ولكن تجويد الفكر والكلمة لا مغزى له بمعزل عن ذلك الجدل المشار إليه . يجب أن ندرس الدقة والصحة والوضوح فى ضوء مبدأ الحركة بين الأطراف . ومغزى هذا أننا لا ننكر الحركة ، ولكن لنا الحق فى أن نسأل عن فحواها ومسيرها ، عن غايتها ومذاهبها . وإلا كنا عبيدا لبعض نزعات التقهقر .

(٧)

أريد أن أوضح بعض الملاحظات السابقة بالإشارة إلى عبارة قصيرة لها مكان فى حياتى الذهنية . «وقد سرنى أنى صنعت شيئاً أفاد شابا فى مستقبله» . هذه العبارة من صنع الأستاذ الدكتور **أحمد عبد السلام الكردانى** وكيل وزارة المعارف رحمه الله . والدكتور الكردانى أحد زملاء الدكتور **طه** والأستاذ **أحمد أمين** والأستاذ **فريد أبى حديد** . ولم يكن تخصصه الرسمى هو الأدب العربى أو اللغويات العربية . كان يحمل إجازة الدكتوراه فى الميكانيكا والرياضيات .

فى وسعك أن تتأمل أكثر من مرة - كما صنعت - فى بنية هذه العبارة التى كتبها ذات يوم فى خطاب خاص لا يراد به الأناقة ولا الجمال ، وإنما يراد به الإبلاغ الساذج - إن صح هذا التعبير - ويستطيع القارىء أن يترجم العبارة إلى ما يعادلها فى العربية المعاصرة أو الواسعة الانتشار . حينئذ يرى نفسه مضطرا إلى تفكيكها أو استعمال عبارات كثيرة من قبيل : هكذا سررت ، والله ، عندما سمعت بالقصة التى رويتها . عظيم . لم أكن أتصور فى ذلك الوقت أن الجميل الذى صنعته مفيد إلى هذا الحد . كان هذا الشاب حديث التخرج . لم أتصور أبدا أن الخدمة سيكون لها نتيجة هائلة . وتستطيع أن تضيف أو تحذف من هذه العبارات ما شئت . ولكن ليس فى وسع دارسين كثيرين أن يتجاهلوا الفروق التى نزعمها بين العبارة السالفة وسائر العبارات المعاصرة التى يمكن أن تتبادر إلى الذهن ، وقد يؤدى الانغماس الشديد فى مستوى لغوى معين إلى صعوبة ملاحظة خصوصية فيها .

أعتقد أن أدواتنا فى البحث عن هذه الفروق ربما تكون سطحية . لابد من افتراض بين افتراضات كثيرة يصعب تصديقها . إن إدراكنا الآن للنحو مختلف فى

جوهره عن إدراك هؤلاء الرواد سواء منهم من تخصص فى الأدب واللغة ، ومن تخصص فى حقل العلم البحت . وإذا زعمنا أننا جميعا ، معاصرين ومحدثين وروادا ، متفقون فى تصور القواعد فقد ذهبنا إلى شطط لا يبرره شىء : إننا ننسج عبارات مختلفة ، ومغزى ذلك أننا قد فهمنا النحو فهما متميزاً . إن طاقتنا أو عاداتنا فى الاستعمال تجلى على وجه الدقة نوع ما نفهم أو نستوعب من النحو . لابد أن نفترض أن الأجيال لا تفهم ما نسميه القواعد فهما متجانسا أو واحدا . إذا أغفلنا هذه الملاحظة فسوف يضيع منا مغزى جدل الرواد حول التطور ، ويضيع منا كل فحص جاد للغة والأدب . إننا نفحص اللغة الآن فحصا سطحيا لأننا لا نغامر بهذا الافتراض . إننا الآن نفهم النحو فهما لا يشبه مافهمه جيل الرواد . والرواد بداهة يعرفون هذا معرفة مفيدة .

انظر إلى عبارة الدكتور **الكردانى** مرة أخرى . هذه العبارة تعنى أن ما يفهمه معظم الناس الآن من تنكير الكلمات وعلاقته بالوصف والربط بين الجمل متميز تميزا كبيرا . من الممكن أن يقال إن العبارة لم تصنع على عين اللغة المنطوقة الدارجة . ولكن مفهوم اللغة الدارجة أصابه تغير جذرى لا نتبينه أيضا . وربما لاحظنا أن التفكيك الذى تولع به العربية الدارجة ، والعربية الأدبية الآن شىء طارىء حل محل التركيب أو البناء الذى بحث عنه الرواد .

إن العلاقات بين كلمات العبارة السابقة قد استبعدت إلى حد واضح ثرثرة الدهشة التى تولع بها العربية المعاصرة ، كذلك استبعدت الاتجاه الفاقع المنتشر الآن إلى المخاطب ، فضلا على التباهى الغريب بالكتابة أو الكلام الذى يحرص عليه أهل القمة . استبعدت العبارة التدخل الشخصى فى حرم الفكرة الذى يراه كتاب اليوم حقا من حقوقهم باعتبارهم قادة . لقد نالت الفكرة بوصفها إطارا مستقلا تقديرا تعرض الآن لشىء يقل أو يكثر من الاضطراب . لقد عنيت العبارة بظاهرة مهمة أو هدف يعلو على الروابط والعواطف الشخصية وهو صناعة الشاب .

ومن المؤكد أن استشراف الهدف الاجتماعى وراء العلاقات التى تتجاور فيها كلمتان صغيرتان أساسيتان هما (شيئا) و (شابا) . وكان التلاحم بين الكلمتين أمارة على ما فى العبارة من صنع مثل يختفى فى ثناياه طبيعة ما صنع ، وطبيعة المتكلم ، والشاب المتحدث عنه أيضا .

من خلال هذه الإيماءات يتجلى فرق قوى بين لغتين : إحداهما شخصية تتباهى ، والثانية تصغى أو تنقح هذه الاعتبارات الشخصية ، ويتجلّى أيضا علاقة التركيب النحوى بمفهوم تماسك الهدف ورصانته أو صيانته . لقد تماسكت الكلمات وخضعت كما يخضع كل شىء لمبدأ أعلى منه أو أجل .

هذا الاتجاه قد فتر فتورا واضحا دل عليه إهمال البحث عن «البنية الكلية» التى تتماسك فى داخلها الكلمات أو يؤدى بعضها إلى بعض فى ظل تشابهات داخلية يتقرر مصيرها ومعدنها من خلال هدف أو صورة كلية . وبعبارة أخرى لقد علت فى صناعة العربية المعاصرة صنوف من التراكيب ينافس بعضها بعضا على نحو يذكرنا ، من بعض النواحى ، بالتنافس المحموم بين الناس . فى العبارة المعاصرة تتناطح الجمل أحيانا

كل واحدة فى طريق . والكتاب الآن حراص على هذا التناطح لأنهم حراص على حرية غير محددة ، حراص على ألا يثقلوا على أنفسهم وعلى قرائهم بالبحث عن الروابط والتآزر والتساند بين مكونات العبارة .

ما زلت أتامل فى قول الدكتور **الكردانى** : (وقد سرنى أنى صنعت شيئا أفاد شابا فى مستقبله) . عبارة قصيرة تلخص الفرق بين عهدين أو نوعين من الشعور بالمجتمع أو لغتين : فى إحدى اللغتين ورع الإحساس بالنظام والهيبة والارتباط ، وفى اللغة المعاصرة سرف الإحساس بالحرية والفردية والحرص على الظهور فى الطريق العام بما سماه الأستاذ **العقاد** العظيم ملابس غرفة النوم . كان العقاد يرى نضج النظر إلى اللغة رهينا بمقاومة هذا الإغراء . راجع **«ساعات بين الكتب»** حيث مقاله عن العامية والفصحى . «كل واحد يلهج بكلمة الحرية . ولكن حرية اللغة الآن هى خدمة الثغرات التى تهتك فكرة الحرمات . لا ريب كانت الفروق بين لغتين تومىء إلى فروق فهم ما نسميه باسم «الخلق» الرفيع .

إذا رأيت قوما يتعرضون للغة من خلال ملاحظات شكلية فليس لك أن تبتهج . إن تطور اللغة فى عصرنا الحديث هو تطور الحاسة الخلقية أو الاجتماعية . لابد لنا من بعض المعيارية التى تتساءل بطريقة ما ، حين نصف اللغة ، عن الطريق وظلماته وأضوائه وتضافر ملامحه .

كان الرواد نقادا ومبدعين . وقد جعلهم الإبداع بخاصة ينظرون إلى اللغة وتراكيبها نظرتهم إلى علامات تضىء ، وتصقل ، وتترفع ، وتطمح . لكننا اليوم نتنكر من خلال اللغة نفسها لكل معالم البطولة . ومن المؤكد أن مناهجنا العزيزة علينا الآن فى صناعة اللغة ساعدت على هذا التنكر .

انظر إلى العبارة السابقة مرة ثانية . ربما كان فيها أثر التكوين العلمى الدقيق الذى لا يذكره أحد الآن إذا تحدث عن اللغة العامة المعاصرة . أخص ما تمتاز به عربيتنا الآن فى تراكيبها أو نحوها التنكر لفكرة النمو بوصفها حركة باطنية نشيطة . ألا ترى معى هذا النمو واضحا فى عبارة . الدكتور **عبد السلام الكردانى**؟ لكن المعاهد والجامعات كثيرا ما تدرس اللغة فى فراغ .

لقد بدأنا هذا البحث بالدكتور **طه** ثم أتبعناه بملاحظات الأستاذ **الزيات** ، وانتهينا إلى عبارات الأستاذ **العقاد** الوضيئة . دعنى أضرب مثلا من استعمال الدكتور طه المتنامى للمفعول المطلق ومسير عبارات متطاولة تتحرك فى غير هرولة ، ثم تعود فتعكف على نفسها . عبارات تشق الطريق وسط قدر من الريب والدعابة ، والحرية الوئيدة ، والثقة بالنفس .

كانت أنغام العبارة عند الرواد قرينة فكرة الالتزام . كانت التراكيب تذكر بإحساس المعلم الذى يثبت أمام جمهور المتطلعين . تصور الرواد وظيفة اللغة فى ضوء الشموخ ، لكن الشموخ عبارة متذوق لا يفنى فى تفصيلات غير مفيدة وجداول ، وتدقيقات تخدم العلم الوضعى الأصم .

لقد تحدثت في مقال سابق عن إشكال اللغة فى الشعر المعاصر ، وضربت المثل على ذلك ، وعرضت بوجه خاص ، لاستثارة فكرة الحرف . ألم تكن فكرة

الجيم فى المطولة المشهورة أشبه بالبكاء الضاحك على ضياع بطولة اللغة؟ كيف بعدت الشقة فى أذهاننا بين اللغة والبطولة؟ لكن المطمئنين كثيرون رغم الشعر والشعراء والعاكفين على أنفسهم .

لا شك أسهم **طه حسين** فى صناعة اللغة وإرساء محبتها . لاتستطيع أن تتعمق هذا الإسهام بمعزل عن موقفه الأساسى من أخطاء الفهم والحكم . كانت اللغة - عنده - تعكس فى بنيتها شجاعة فى مواجهة الاضطراب العميق ، وتومىء إلى إعلاء فكرة السؤال على الجواب والتقرير . لغة تذكى فكرة الحوار أو الجدل بين الأطراف . لم يكن يؤمن فى صناعة اللغة بما يشبه الثغرة والمجون. كانت حرية اللغة إضافة خلاقة . كانت مغامرة . تنضج العبارات فيها بعضها بعضا ، ويسخر بعضها من بعض.

لم ينس طه حسين حين يكتب أن يستمتع بحرية القائد ومسئوليته . كانت تجربة اللغة أو حريتها همه . كانت الحرية موسيقى يتم من خلالها الاعتراف بحق الخطأ ، وحق الصعوبات التى تقف فى وجه التكامل أو التناسق . ليكن التناسق مرنا متحركا جسورا حييا لا يجفل من الريب والمناقشة والتوتر .

تستطيع أن تملك اللغة بطرق مختلفة . ولكن كل حرية يجب أن تدفع الثمن . هناك حرية القادر المعطى ، وحرية المعدم الكسول ، حرية اللغة يجب أن ينظر إليها باعتبارها ثمرة معرفة ، وإحساس بالمسافة يصحح النظر إلى ديموقراطية اللغة .

حرية الاستعمال ، كأية حرية أخرى ، لا معدى لها من أن تفترض بعض الضرورات التى يعطى لها حق الاعتراف والمغالبة . وهذه ملاحظة **العقاد** . لكن كثيرين يتوهمون فى هذا الزمان أن الكتابة تعبير يملى على الناس . إنهم لا يحفلون بتنظيم مستويات اللغة . من أجل ذلك لا نحفل كثيرا بالتوفيق بين مطالب العقل ومطالب القلب . ومن خلال الإخلاص الشديد لفكرة التعبير نرتكب الغموض ، ونستلذ الاسترسال ، ونعجز عن التكثيف والتركيز . إذا أدركنا لا نعانى ، وإذا عانينا لا ندرك . وإذا ملكنا قوة التحليل فقدنا قوة الصلة بما نسميه العالم الطبيعى . ولا غرابة أدى سوء استعمال اللغة إلى الشعور المتزايد بأننا لا نقف على أرض صلبة مطمئنة . لم تعد اللغة أداة تمحيص ، وفقدنا الإحساس المتوازن بمزايا الانتظام ومضاره .

تستطيع اللغة أن تتنوع وتستوعب فى أثنائها صفات متضادة . لا أحد يريد أن يخضعك لهذا المبدأ أو ذاك . المهم هو الشعور بأن المفكك والمكرر لا سلطان لهما . السلطان للوحدة أو الضرورة الباطنية التى تحمى من الشعور بضياع الكرامة ، والتبدد ، وإشباع بعض الحواس القريبة على حساب غيرها من حاجات الحياة الحقيقية .

إدوار الخراط



طه حسين
عن الرمز والإنسان

اكتسب اسم **طه حسين** الآن قوة الرمز. وربما كان ذلك صحيحاً لفترة طويلة قبل أن يرحل.

ولكن الرمز - عادة - لا يرحل، حتى لو غادرنا «الإنسان » بجسمه.

وفى وعينا فإن شفرة هذا الاسم الجليل تمثل أشياء عديدة، بل تكاد تكون لا عداد لها.

« ... **طه حسين الذى يناضل فى الصف الأول فى سبيل تقدم الروح العلمية»** (١) .

« ... **النضال من أجل الحرية العلمية ... روح الحرية والحقيقة»** (٢) .

النضال. هذه قيمة مفتاحية وجوهرية فى حياة الشيخ العظيم، ومقوم أساسى من مقومات «الرمز»: قوة إرادة لاتهن، عناد فى سبيل ما يراه حقاً، لا يلين، تحدٍ متصل للعجز والفقر والحرمان - وانتصار عليها - إيمان بالكرامة الإنسانية لا يتزعزع ولا يثنيه شيء . إعلاء لقيمة العقل، جهاد دءوب فى سبيل الاستنارة والتنوير معاً، مع سماحة فى الروح، شغف لاعج بالمعرفة، ذودٌ عن الكبرياء اللصيقة بالإنسان، صرامة الالتزام بقانون خلقي وضعه صاحبه لنفسه، وفاءٌ للمنهج العلمى مع رفاهة حس فى تذوق الجانب الشعرى من الحياة والأدب معاً، حسابٌ للذات ليس فيه أدنى سعى للتبرير والتنويع، ورفق بالمنكوبين والمعذبين فى الأرض لعله ينطوى على شعور كامن بالزمالة فى المحنة.

هذه بعض مقومات الرمز، وهى أيضاً من خصائص الرجل .

اكتسب **طه حسين** ، مع الأيام، فى قرارة وعينا، صورة « **الأب** » بما تشتمل عليه هذه الصورة من هيبة تكاد تكون لا واعية لفرط ما تبلغه من ركوز وذهاب إلى الأغوار، وما تحمله أيضاً من حفز، لدى الأبناء والأحفاد، إلى توكيد نظرة أخرى، وتلمس لطرق جديدة، أو ما

تستدعيه من نوازع التمرد، والسعى إلى إثباتٍ للذات بمحاولة «قتل الأب».

لكن **طه حسين** الإنسان، صبياً أو شاباً أو شيخاً، شيء آخر. لم يتردد فى البوح عن دخائله، وعن مضض عذاباته، وعن خطاياه الصبيانية أو غيرها، وعن نواحى الضعف والتردد التى تحببه إلينا أكثر - ربما - من مضاء عزيمته وسموّ روحه.

راعنى صدق **طه حسين** وحسه المرهف فى «اعترافاته» أى فى **الأيام** وما زالت - وستظل فى تقديرى أمداً طويلاً - هذه السيرة متوهجة فى ضمائرنا، بما فيها من غنىً فادح وخصب، على المستوى الشخصى الحميم، فضلاً عن أنها رصيد ثمين للمؤرخ الاجتماعى.

وبدافع من الحب وجدت أننى أحيا مع هذا الصبى الذى ولد فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر - وها نحن نوشك أن نخرج من العقد الأخير للقرن العشرين - ومع هذا الشاب الذى يقاتل دون هوادة، فى أوائل هذا القرن، فى سبيل ما اعتنق من قيم.

أريد أن أزجى تحية متواضعة لما يمثله الرمز فى ملحمة حياةٍ رائعة، وأن أقدم حاشية أو حاشيتين على متنه الكبير، فى إلمامةٍ عجلى بجوانب لعل الكثيرين يترددون قليلاً فى اجتيابها، لما لها من صفات الحميمية، من نحو علاقة هذا الصبى - الفتى بجسمه،أو بالجسم على إطلاقه، وحسه الممعن بالوحدة والنبذ، والحسية أو الشبقية التى أشار إليها فى لمحات سريعة، ولمسة من قصة الحب الكبير الذى أضاء حياته.

شيئية الجسم : يلحّ **طه حسين** فى «الأيام» على تصوُّر للجسم يكاد يميل إلى شيء منفصل ، غريب، مبتوت الصلة بصاحبه. ينظر إليه الراوى - الفتى فى «**الأيام**» نظرته إلى أداة، أو ما يقاربها، يُلقى بها إلقاء، تنقل، وتُترك، يعاملها الناس أقرباء أو غرباء على السواء معاملة الأشياء. فهو هنا يكاد ينضوى تحت الفلسفة - أو وجهة النظر - التى تفصل بين الجسم والروح، فصلاً قاطعاً.

وما من شكٍ أن هذه «النظرة» إنما جاءت عن حسٍ قاطع - كذلك - بأن فى هذا الجسم نقصاً، عواراً، إنه «دون» سائر الناس، ذلك الحس الذى كانت حياة **طه حسين** جلاداً متصلاً له، فيه لحظات الظفر والانتصار المجيدة، وفيه أزمات اليأس المحيق الرهيب.

هناك ثم ثنائية ضاربة حتى الغور فى علاقة هذا الفتى (الرجل) بجسمه، حتى لكأنه هو نفسه يراه غريباً عنه، شيئا خارجياً عن «جوهر» ما، عن «حقيقة» ما، يعتبر «الجسم» أجنبياً عنها.

> **«أحس أن أمه تأذن لإخوته وأخواته فى أشياء تحظرها عليه ، وكان ذلك يحفظه، ولكن لم تلبث هذه الحفيظة أن استحالت إلى حزن صامت عميق، ذلك أنه سمع إخوته يصفون ما لا علم له به، فيعلم أنهم يرون ما لا يرى**(٣) **».**

اكتشاف النقص عند الفتى قد صاحبه **حزن صامت عميق**، بعد حسه بالغيظ أولا. وسوف نرى أن هذا الحزن الصامت العميق سوف يصاحب الفتى فى كل مراحل حياته، وسوف يتقلب بين الحس بالوحدة، أو

الغربة أو النَّبْذ من الآخرين، أو «الانزواء» المفروض من الذات، وهى إحساسات تدور فى فلك واحد عريض، على فروق فيما بينها.

« ... تدعوه أخته إلى الدخول فيأبى .. فتحمله بين ذراعيها كأنه الثمامة » [٤] .

« ... ثم ينقل إلى زاوية فى حجرة صغيرة» [٥] .

« يذكر أوقاتاً كان يذهب فيها إلى الكُتّاب محمولاً على كتف إحدى أخواته » [٦] .

« ثم جذبته (أمّه) من إحدى يديه حتى انتهت به إلى زاوية من زوايا المطبخ فألقته فيها إلقاء، وانصرفت .. ولبث صاحبنا فى مكانه لا يتحرك ولا يتكلم ولا يبكى ولا يفكر كأنه لا شىء » [٧] .

« ... جذبه جذباً وهوذاهل، حتى انتهى به إلى مكان بين الناس فوضعه فيه كما يوضع الشىء » [٨] .

إنه صبى صغير، هنا، يرى نفسه يُحمل، ويُنقل، ويُجذب، ويُلقى به إلقاء، كأنه لا شىء. أو يوضع كما يوضع الشىء ، أداة لا يكاد يكون لها إرادة أو حَوْل.

ولكن دلالة الفعل المبنى للمجهول ـ أو الذى يقع من الآخر لا من الذات، لا تقل عن دلالة استخدام صيغة الضمير الغائب المفرد على طول «الأيام» وعرضها، إلا فى فقرات قصار يتجه فيها بالخطاب إلى ابنته أو ابنه فى نهاية المرحلة الأولى والمرحلة الثانية من السيرة . لكأن الراوى يريد أن يضع مسافة لا عبور لها بينه وبين هذا الذى يسرد حكايته، أو لكأنه يراه «آخر».

فانظر حينما يشتد عوده، ويذهب إلى الأزهر فى القاهرة، كيف يروى عن هذا «الآخر» الذى هو ذاته. لكأن الوجيعة والألم لا تتيحان له أن يقول عن ذات نفسه مباشرة، فيلجأ إلى هذه الهوّة الفاصلة فى تقنية السرد نفسها:

« فيأخذه بيده فى غير كلام، ويجذبه فى غير رفق، .. فيلقيه فى مكانه من الغرفة على ذلك البساط القديم الذى أُلقى على حصير بالٍ عتيق» [٩] .

انظر كيف يتساوى فعل «الإلقاء» بين الفتى والبساط القديم. ثم انظر كيف تأتى هذه الصيغة نفسها، تقريباً بالألفاظ نفسها، فى نهاية الفصل التالى [١٠].

« كان الصبى يهمل إهمالاً تاماً لا تُلقى إليه جملة ولا يحتاج إلى أن يرجع على أحد جواباً» [١١] .

اختلفت النغمة هنا قليلاً، ليس الإهمال واقعاً على شىء أو ما هو أشبه به، بل على «شخص» يحتاج إلى حوار واتصال وتبادل للكلام ورَجْع الجواب.

« ولكن انظر إليه، فى باريس، يطلب العلم، وقد اشتد عوده، وجاز محناً كثيرة، وذلّل عقباتٍ لا شك كانت كئوداً، لكن «تلك السيدة التى لم يكن من معونتها بدّ » ربما صحبته من البيت إلى الجامعة .. تعطيه ذراعها وتمضى معه صامتة كأنما تجرّ متاعاً لا ينطق ولا يفكر » [١٢] .

« وإنما كـان أشبـه بمتـاع قد أُلقى فى ذلك الموضع .. ولكنه كان متاعاً مفكراً يفكر مرة فيـمـا حـفظ من قـول أبى الـعلاء إن الـعمى عورة»[١٣] .

« أعرض عنه كما كان يعرض عن متاعه» .. ثم إذا بلغ القطار باريس قـال : « سننقل المتاع الصامت الهامد أولاً ثم ننقل المتاع الحىّ الناطق بعد ذلك » [١٤] .

إن تيـمـة «المتـاع» و «الشىء» ظلت تصـاحب الراوى منـذ أن كتب الجـزء الأول من «**الأيـام**» فى العشـرينيات حـتى كتب الجـزء الثـالث الـذى نُشر فى السـبعينيات، فيا لها من تيمة لها سطوة ظلت تراوده وتغالبه طيلة ما ينيف عن نصف قرن.

أكانت شيئية الجسم هذه مما لعب دوراً فى أن فكرة الانتحـار قد ساورت الرجل، فى فـترة من فـترات العناء القاسى، بعد أن طُرد من الجامعة، كما قالت زوجته:

« سـأجـتـهـد الآن فى أن أسـتـدعى دون أى حق تلك الساعات التى كانت يائسة ، إلى حد اعـتـرف لى طه مـعـه بعدها بكثـيـر أنه فكر بالانتـحـار .. آه .. لا لم يفكر فـيـه زمناً طويلاً، إذ لم تكن تلك طريقته فى مواجـهـة العقبات» [١٥] .

هذا فـضـلاً عن مـحـاولة الصـبى الصـغـيـر أن يقـتل نفسه، على نحو سـاذج وقليل الحيلة .

«بأن أهـــوى (بالـســـاطور) إلى قـفــاه ضـربـاً ..ثم صاح، وسقط الساطور من يديه» [١٦] .

فـهـل كـان يفكر فى أن يتـخلص من ذلك الشىء، ذلك «المتاع» المفكرّ، منذ أن كان طفلاً، وحتى بلغ أشده؟

ولكنه فى هذا الموقف ـ شأنه فى مواقف كثيرة ـ كان يجمع بين قطبين ثنائيين، فلا شك أن تلك لم تكن طريقته فى مـواجـهـة العقـبات، ولا شك أنه كـان حـفيًا بالـحـيـاة، محباً لها، قادراً على الحياطة عليها وصونها :

فـعندمـا «دخـل عليـه مـجـهـول وهـو وحـده، فـبـأيّ بصـيـرة اسـتطاع أن يحـدس أن هذا المجـهـول كان يحمل سكيناً؟ إذ سرعـان مـا ضــغـط على مكبس الجــرس الذى كــان موجـوداً أمـامه فـهرعـوا إليـه فى الحـال . وكان ظن طه فى محله» [١٧] .

وهل يـعـرف الكثـيــرون أنهـم « بعــد أن صـادروا كـتـابه .. الـحـمـلات الـقـاسـيـة فى الصحافة، والشتائم، والتهديد بالموت الذى كان وراءه إقامة حراسة على مدخل بيتنا أمام باب الحديقة خلال عدة أشهر؟»[١٨] .

ومع ذلك فقد كان طه حسين يعرف متعة أن يكون هو وجسمه كياناً واحداً متسقاً، وأن يستطعم ويستروح، ويتقبّل حسيته العارمة ـ حتى وإن كان أحياناً يضطر إلى كبتها وزمّها عن الجموح، هذا شأنه دائماً، توتر متصل بين قطبين متنافرين متجاذبين معاً .

كان يعرف مثلاً كيف يتسلق ممراً جبلياً على وعورته، وها هى ذى **سوزان** تتجه إليه بالخطاب، بعد موته، فى كتابها الجميل الذى يهزّ القلب هزاً:

«**كنا جالسين على مقعد حجرى، وحيدين تماماً، وقضمت قطعة من الشيكولاتة وقطعتين من البسكويت. كان النسيم رقيقاً، ، وأريج الغابة يفوح وسط السكون الجليل لعصر صيفى . كنتَ تحلم بالأيام السالفة بنزهاتنا فى الغابات المحيطة بباريس .. ويخيلْ إلىّ أنك كنت سعيداً حقاً فى تلك اللحظة . ولم أنس ذلك أبداً** » [١٩]..

إن فى الصفحات الأولى من الجزء الثانى من «**الأيام**» آيات ناطقة فى توفر هذه الحسيّة ورهافة تقبل روائح العالم وأصواته وسكناته وحرارته ونعومته أو خشونته، صحيح أنه يستطيع أن يزمَّ هذه الحسية وأن يكبحها « **أن يكتم حاجة أذنه إلى الحديث، وحاجة جسمه إلى الشاى .. ويظل قابعاً فى مجلسه مطرقاً مغرقاً فى تفكيره**» [٢٠] أو أنه فى باريس «**كان الطعام يُحمل إليه ثم .. ثم يخلى بينه وبينه فيصيب منه ما يستطيع لا ما يريد ... وربما وضع بين يديه من ألوان الطعام مما لا يُحسن تناوله فيتركه مؤثراً العافية، محتملاً فى سبيلها ما قد يتعرض له أحياناً من ألم الجوع**» [٢١] وهى، أيضاً، تيمة متكررة وملازمة منذ الطفولة حتى آخر أيامه، **ولطه حسين** فى ذلك، كما فى غيره كثير، أسوة بوصيفه وقرينه وخدينه الروحى **أبى العلاء المعرى**.

فهو يكفّ نفسه عن لذة الطعام، على كلفه به والتذاذه إياه، ولا عليك أن تنظر فى ذكرياته عن طعام المجاورين الأزهريين فى أوائل عهده بالقاهرة، وما زال فتىً فى مقتبل الصبا، وكيف يذكر أكلة الفول بالسمن والزيت، عندما كان زملاء أخيه فى طلب العلم يتنافسون فى أيهم يقهر أصحابه فى الأكل، ولكن « **يده تصطدم بهذه الأيدى الكثيرة المسرعة التى تهوى لترتفع، وترتفع لتهوى**» .. **فإذا بالمائدة قد نظفت إلا من** «**نصف الرغيف الذى كان قد ألقى أمام الصبى فلم يستطع ـ أو لم يُرِد ـ أن يتجاوز نصفه** » [٢٢].

ولكنه، مع ذلك « **ذاق التين المرطب وشرب نقيعه فى أثناء الصيف،وذاق البسبوسة، واستمتع بما تبعثه من الحرارة فى الأجواف أثناء الشتاء، وربما وقف عند بعض الباعة من السوريين فذاق ألواناً من الطعام، منها الحار ومنها البارد، ومنها الحلو ومنها المالح، كان يجد فى ذوْقها لذة لا تُقدّر**» [٢٣] .

وهو يعود إلى ذكريات استطعام البليلة، سكرّها، ومائها، و التهام التين المرطب، وعبِّ مائه، وأكل ما تحته من زبيب « فى اناة وهدوء » ثم الهريسة، والبسبوسة مرة أخرى ، ويعود إلى الفول النابت إفطاراً (بمليمين ونصف مليم) وتلك الحزمة أو الحزمتين من الكراث (بنصف مليم) [٢٤] .

إن هذا « **الشىء ـ الجسم ـ المَتّاع** » يعرف مع ذلك كيف يستطيب أنواعاً من اللذة الجسمانية، حتى فى أبسط صورها وأقربها إلى السذاجة والبدائية، فتستحيل إلى متعة تكاد تكون سامية رفيعة.

وبالدقة والرهافة نفسها يمس الراوى جانباً حسّياً آخر لابد أن يلمّ بالفتيان فى سنهّ، فهذه حكاية ما يسميه هؤلاء الشباب « **أبا طرطور** » و« **لم يكن غير**

الشيطان الذى كان يلمّ بأحدهم إذا جنّه الليل وشمله النوم ... فإذا انصرف عنه أفاق الفتى مذعوراً ضيق النفْس متأثماً متحرجاً » (٢٥) ويتخذ أبو طرطور لنفسه أقنعة عدة وطرائق شتى يتسلل بها إلى نفوس هؤلاء الفتية وجسومهم، فهو يتقمص ذلك الشيخ أو الكهل البذىء الذى لا يتورع عن حكاية أقذع الحكايات فحشاً، أو ينسرب عن طريق نظرة من فتاة، أو كلمة تجرى على لسانها، أو ابتسامة أو حركة منها وعن طريق أصوات النساء فى الطبقة السفلى من الربع، « **حتى يبلغ الفتى فى الطبقة العليا** » فيحمل إليه - كما يحمل إلى أصحابه - « **عذاباً حلواً مراً** » **وخاصة** « إذ يسمع الصبى حكايات ذلك الكهل الفلاح الذى يتحدث عن المرأة فيسميها فخذاً، أو يشبهها بالحشية أو الوسادة» . ويحكى عن « **لذاته إذا خلا إلى أهله ويفصل ذلك تفصيلاً منكراً يقطعه بضحك غريب** »، فقد كان الرجل « **صاحب لذة بل صاحب إغراق فى اللذة وتهالك عليها، وكان يحب الحديث عن لذاته** » ... أما الفتى فما يفوته من الحديث لفظ، وما يشذ عنه من أصوات القوم نبرة .. (٢٦) .

وبعد مرور السنوات الطوال سيستعيد ذلك كله، بلذة لا تخطئها الأذن .

ومع هذا كله فإن حساً بالوحدة والغربة سيظل مخيّماً على هذه الحياة كلها، بكل ما فيها من تحقّق، وإنجاز، وفُتوح، ومتعات، ونضالٍ لا يهِن.

ولعل أول مظاهر هذا الحسّ الذى ظل يخامر حياة الرجل إنما تبدى فى طفولته، إذ كان يؤثر - أو يفرض على نفسه **الانزواء** .

والطفل إذ ينزوى فإنما لحسه بأنه غير قادر على المشاركة والانطلاق على الأقل فى بعض الأحايين. وذلك إنما يتأدي نتيجة لما أحسه في نفسه - وجسمه - من نقص، لما أخذ يسيطر عليه من أنه شيء أكثر منه شخصاً (ويا له من شخص فى مقتبل الأيام، ويا له من قوة فاعلة محركة ومغيّرة لا لمصائر الأقربين من حوله فقط، بل لمصائر مجتمع بأكمله!)

« **دخل أبوه عليه فى المطبخ حيث كان يحب أن ينزوى إلى جانب الفرن**» (٢٧) .

« **صبينا منزوٍ فى ناحية من هذه الحجرة، واجم كئيب دهش يمزّق الحزن قلبه تمزيقاً**» (٢٨) .

فالصبى فى هذه المرحلة لما يكد يعرف بعد معنى **الوحدة أو الغربة**، وهى حال وجودية، لا يكاد يكون له يدٌ فيها، وإنما هى مفروضة عليه، ربما، ليس بفعل فاعل متعمّد مقصود، على خلاف **النبذْ** أو **الهَجْر** الذى يقع عليه بإرادة محددة من الآخرين، وعلى خلاف الانزواء الذى كان يؤثره، إنما يريده لنفسه بفعل من ذات نفسه سواء كان فى ذلك راغماً أو مختاراً.

وهو الانزواء الذى كان من أول تجلياته أن يتحصن فى جسمه ذاك المُلقى به، « **فيلتف فى لحافه من الرأس إلى القدم دون أن يدع بينه وبين الهواء منفذاً أو ثغرة**» (٢٩) خوفاً من أيدى العفريت التى لابد أن تمتد إلى جسمه فتنال منه بالغمز والعبث. فكأن الانزواء، والتحصّن فى الذات، فى داخل هذا الجسم،

إنما هو فعل دفاعى، ضد العالم، عن هذا الجسم الذى مهما كان قاصراً فهو كلّ ما له الآن .

أما عندما تقدمت به الأيام قليلاً، فهو فى جوار الأزهر، وهو:

«فى غرفته التى كان يشعر فيها بالغربة شعوراً قاسياً» (٣٠) . وهو، فى هذا الطور فى حياته، فتىً يافعاً بعد، قد يأتيه أحد رفاقه يقرأ عليه من أحد كتب الوعظ أو سِيَر المغازى: هنالك لم يكن الصبى يشعر بالوحدة، ولم يكن يضطر إلى السكون، ولم يكن يجد ألم الجوع . ولم يكن يجد ألم الحرمان .. » (٣١) .

الوحدة هنا لها أبعاد منها إرغام الجسم أن يتخذ مظاهر «الشىء» فيلزم السكون، ومع ذلك فإن هذا الجسم ـ الشىء ، يجد آلاماً شتى: الجوع، والحرمان، والتحرق إلى كوبٍ من أكواب الشاى.

حتى إذا غادر الوطن ـ بفعل إرادة مصممة على تذليل كل العقبات، وعلى بلوغ غايتها مهما كانت الصعوبات ـ فإذا هو الآن فى باريس، وإذا هو فى الليل:

« فى مجلسه ذاك من غرفته تعبث به خواطره هذه المختلفة، لا يسأل عنه سائل ولا يلمّ به ملمّ، وإنما هى الوحدة المطلقة القاسية التى كانت تذكرّه بوحدته فى حوش عطا، حين لم يكن يؤنسه إلا صوت الصمت ، وما كان يتردد فيه أحياناً من أزيز بعض الحشرات » (٣٢) .

« كان يرى نفسه فى كلمة أبى العلاء حين قال إنه إنسى الولادة وحشىّ الغريزة .. قد ضرب بينه وبين الناس والأشياء حجاب ... فى صحراء موحشة لا تحدها حدود ... » (٣٣) .

وفى كتاب « **معك** » الذى أعتبره مكملاً لا غنى عنه لكتاب « **الأيام** » وقد كتبته زوجه المحبّة، بعد أن فرّق بينهما الموت، كتابة حبٍّ متقدّ وشوقٍ لم تخمد له جذوة، تقول **سوزان طه حسين** :

« تمسكه فى عزل نفسه عن الناس فريسة إحدى النوبات السوداء المخيفة التى ما أكثر ما عرفتها. كان إذ ذاك يحبس نفسه وراء صمتٍ شرسٍ مخيف، كما لو أنه سقط فى أعماق حفرة لا يستطيع أى شىء على الإطلاق أن ينتزعه منها ... انسحقت بلا أمل فى مواجهة عزلة مطلقة يفرضها على نفسه» (٣٤) .

وفى موضع آخر:

« وقد أغرق الألم طه حسين فى واحدة من هذه الأزمات السوداوية التى لا يمكن تخيلّها إذا لم يعشها الإنسان معه ... كان مرعباً ولا سبيل للتفاهم معه، وكان يبدو وحيداً فى العالم » .

« وما من مخرج من هذه الغربة الأصيلة العميقة الرهيبة .

إلا الحبّ .

الذى لم يكن مخرجاً، بقدر ما كان مُحيطاً بهذه الوحدة يحتويها فى كنفه الرهيب، ولا يلغيها، بل لا يطامن - حتى - من حدتها إذا جاءت ضربتها (٣٥) ».

ومنذ سنوات الطفولة كان الحب - حتى فى أشكاله الطفولية - فيه منجاة من الوحدة الضارية، وقد أحب الفتى الطفل - على نحوٍ ما من الحب - امرأة تكبره بعدة سنوات وإن كانت هى نفسها طفلة بمعنى من المعانى، فقد كانت فى نحو السادسة عشرة وزوجاً لرجل فى نحو الأربعين، وكانا يجلسان فى غرفتها، « **وما هى إلا أن استحال الحديث إلى لعب كلعب الصبيان لاأكثر ولا أقل ، ولكنه كان لعباً لذيذاً** » (٣٦) .

ثم ظهرت، فى مقتبل شبابه، تلك الفاتنة التى طالما لعبت - عن غير عمد منها - بقلوب كُتّاب العشرينيات ومثقفيها، حتى انتهت نهايتها المأساوية المعروفة.

مى زيادة التى «سَحر الفتى» بصوتها، وقراءتها لمقالٍ لها تثنى فيه عليه، وانصرف مع أستاذه بعد حين «**وفى نفس الفتى من الصوت ومما قرأ شىء كثير**»(٣٧) .

ولكن ذلك الصوت الآخر الذى لازمه، وسانده، وأشرق على ظلمته فأحس كأنه خلق خلقاً جديداً، فى «**الثامن عشر من شهر مايو** » هو الذى استمر حبّه الحقّ .

خطابات **طه حسين إلى سوزان** - وقد أوردتها فى كتابها الجميل المؤثر « **معك** » - تشى بعمق هذا الحب وتشير إلى أى مدى كان حاسماً، و منقذاً.

ومع ذلك فقد كان فى ردها على اعترافه الأول لها بحبه رداً موجعاً وصادماً:

وذات يوم يقول لى : « **اغفرى لى . لابد أن أقول لك ذلك، فأنا أحبك** » وصرخت، وقد أذهلتنى المفاجأة، بفظاظة : « **ولكنى لا أحبك!** » ... فقال بحزن: « **آه إننى أعرف ذلك جيداً وأعرف جيداً كذلك أنه أمر مستحيل** » (٣٨) .

ومع ذلك فقد كان فى تحقّق هذا المستحيل ما يوحى بتراسل مضطرد فى حياة الرجل - وحياة « **الرجل الرمز** » أيضاً فى تحقّق المستحيلات، الأعمى الذى يصبح رائد النور فى بلده، الصعيدى الذى يكون ثانى اثنين أجادا اللاتينية، مستور الحال من أسرة ريفية، أدنى من المتوسط، يقتحم باريس لكى يحصل على دكتوراه الدولة منها بعد أن حصل على أول دكتوراه من الجامعة المصرية، الأزهرى القديم الذى يأخذ بمنهج **ديكارت** فى الشك المنهجى والسؤال **السقراطى** فى فحص النصّ المقدس، وهكذا فى غير استقصاء ولا إحصاء.

يقول طه حسين : « **لم أكن أعتقد على الإطلاق بقدرتى على مثل هذا الحب. وستبقى دوماً فى أعماق نفوسنا زاوية كانت وستبقى دوماً وحشية، ولن يمكن تقاسمها إلا بين كائنين، كائنين فقط، أو أنها لن تُقتسم على الإطلاق. هذه الزاوية الوحشية المتوحدة هى أفضل ما فينا** »(٣٩).

هذه « **الزاوية الوحشية** » تظل، حتى فى قلب الحب الغامر، عصيّة على الاقتسام مع كائن آخر - هو بلا شك أقرب الكائنات إليه وهو أشد الناس احتياجاً إليه ومع ذلك فهذه « **الزاوية المتوحدة**» تظل أفضل مافينا .

فى قلب الحبّ المستأثر الذى لا شك فيه تظل نواة الوحدة صلبة:

«سوزان .. لنتابع المسيرة، أعطنى يدك»[٤٤]
« يستحيل علىّ القيام بشىء آخر غير التفكير بكِ ولا أستطيع أن أمنع نفسى من البكاء كلما دخلت الغرفة، فأنا أجدك فى كل مكان دون أن أعثر عليك ... لقد استحالت الغرف معابد وعلى أن أزورها كل يوم، ولو أنك رأيتنى أخرج من غرفة لأدخل أخرى، ألمس الأشياء، وأنثر القبلات هنا وهناك ...

هل أعمل؟ ولكن كيف أعمل بدون صوتك الذى يشجعنى وينصحنى بدون حضورك الذى يقوينى؟

ثم أنك تعلمين جيداً أننى كثيراً ما لا أقول شيئاً، وإنما أتناول يدك وأضع رأسى على كتفك .. لقد استيقظت على ظلمة لا تطاق وكان لابد أن أكتب لك لكى تتبدد هذه الظلمة .. أترينْ، كيف أنك ضيائى حاضرة كنت أم غائبة؟» [٤١] .

« أكان علىّ، إذن أن أتألم فى حبى أيضاً؟ ... فلنرحم أنفسنا ... أنت، أنت معنى حياتى، إذن ما الذى يحدثَ لنا؟ اطوينى فى جناحك كما كنت تفعلين دوماً ..» [٤٢] .

« ... بدونك أشعر إننى أعمى حقاً. أما وأنا معك فإننى أتوصل إلى الشعور بكل شىء وإلىَ أن أمتزج بكل الأشياء التى تحيط بى» [٤٣] .

فإذا كان **طه حسين** فى أزماته العنيفة يتحصن ـ كما كان يفعل وهو طفل ـ فى داخل جسمه وفى هوّة هذه العزلة المخوفة المروعة عن الناس وعن الأشياء، إلى درجة أنه كان يصاب «**بإغماء محزن**» كما تقول زوجه المُحبّة، كلما داهمته هذه النوبات، فإنه معها « **يمتزج بكل الأشياء**» .

وهى الثنائية التى تراوحت بين قطبيها حياة الرجل العظيم والإنسان العظيم.

ألا يمسّ القلب حقاً أن نجده يشعل البخور ويطلب من الأقربين إليه أن يستمروا فى إشعال مصباح، وبخور، أمام طيف **ايزيدورا** التى ألقت بنفسها فى النيل، على أثر فاجعة حبٍ محبَط محزنة، منذ أكثر من ألفى عام .. كان أبوها قد كتب على قبرها يطلب القرابين والصلوات، وهوّ ذا **طه حسين** ـ فى مقابر **تونا الجبل**، عند زيارته لصديقه الأثرى العتيد **سامى جبره** ـ يوقد لها البخور ويشعل مصباحاً يطلب أن يستمر موقداً، وتقول **سوزان** : « **ولا أدرى إذا كان مصباح إيزيدورا لا يزال يشتعل أحياناً** » [٤٤] . نعم، حتى لو انطفأ، فإنه يظل مشتعلاً فى أرواحنا، بقوة الرحمة والمحبة التى يبتعثها لنا **طه حسين** .

« لدى شخصيتان، واحدة للعالم كله، وأخرى لكِ، لى، لنا» [٤٥] .

الرجل الرمز الشخص العام لا ينى ينافح عن القضايا العامة التى تشغل وطنه وأهله وقومه، لا يزال يسدى أجلّ الأيادى لقضية التراث العربى والإسلامى، والإنسانى بعامّة .

أما « **الرجل الإنسان** » الحميم، فإنه يخوض غمرات الوحدة وألم والحرمان والحسية المحبوطة والحبّ الجميل.

و « **الأيام** » فى تقديرى ليس فقط من أهم ـ وأبدع ـ كتب **طه حسين** بل هو من أهم الكتب فى أدبنا المعاصر، إذ أنه يجمع بين تأريخ الذات، ومعاناتها، وطموحاتها، إخفاقاتها وانتصاراتها، وبين تأريخ الوطن.

فى الجزءين الأول والثانى من « **الأيام** » نجد ذلك الرّيْث هادئ الأنفاس حتى لو كان يصف لجج الحسية أو لواعج الوجدة، فهو يسردها بتلبث وإن مدقق لعله من خصائص النور الذى تفيضه على الروح ذكريات الطفولة والصبا الباكر هنا، فى السردية نفسها، سكون عريض فسيح الصدر، والإيقاع هادئ وموسيقى العبارة مريحة، حتى الظلال ـ وساعات المحنة ـ التى تتخلل هذا الاسترجاع المضىء معنىً بتفصيلها وتعمق معارجها وهنا نجد سمات العمل الفنى ـ فى جنس السيرة الذاتية ـ غالبة وجلية. أما فى الجزء الثالث فهو تتابعٌ فى غير هينة للصور، واللمحات ، والتخطيطات القصيرة الحادة، تتتالى فى إيقاع سريعٍ مكثّفٍ لانسياب الذكريات محددة، صلبة، موجزة ، هى بالتقارير أشبه منها بالاستعادة الفنية، ذلك ان الرجل الإنسان هنا قدأخذ يمتزج بالرجل الرمز، والتاريخ العام يبرز بقوة، فى مرحلة حاسمة من تطور الأمة، وقسمات بيئتها الثقافية، لم تعد الذات الحميمة المكانة الأولى، بل هو أيضاً الشخصية التى تسهم فى آليات التغيير ـ أو تعد العُدّة لها على الأقل ـ حتى لنرى الناحية التاريخية بل التسجيلية أحياناً تطغى على السيرة الذاتية وإن كانت مضفورة بها ضفراً وثيقاً .

وإذا كان الجزء الأول، والثانى، يمسان من قريب أو بعيد حياة البلد، ووصف بيئتها الريفية الصعيدية، أو الأزهرية، وما كانت تموج به من قوى، فإن الطفل والصبىّ هو الذى يشغل القدر الأكبر من اهتمام السرد.

وإذا كان صحيحاً أن بعض خصائص ـ وجماليات ـ العمل الفنى قد تغيب أحياناً عن الجزء الثالث، فإن فيه مع ذلك خصائص ـ وميزات ـ أخرى فى كتابة **السيرة الذاتية** : تصوير الأشخاص والأحداث باقتصاد مركّز، وبضربات سريعة ليس فيها كثير توقيف ، كما أن فيه شيئاً قد أخذ يتبدى فى الجزء الثانى، ولعله أورق هنا وازدهر، دعابة **طه حسين** التى لها مذاقها الخاص به وحده فيها لماحية الأزهرىّ القديم، كما أن فيها أحياناً ثقل يده الموجع، بسماحة ومرارةٍ معاً، موجزة سريعة خاطفة. كما ينبغى للدعابة أن تكون، ثم إننا نجد فيها توكيداً لسمات ظهرت فى الجزءين السابقين من نحو تلك القسوة على النفس، وعلى الآخرين، تبدو هنا ضرورية عند ابتعاث المعترك الصعب الذى خاضه **طه حسين** فى طورّ التكُّون ـ وهى مع ذلك قسوة خلقية تتأدّى من شدة أخذ النفس ـ والغير ـ بصرامة، دون خداع لها، دفاعاً عن قيم خلقية أساساً، هى فى جوهرها قيم المحبة الإنسانية، وهى محبّة صارمة قاسية.

إنه هنا بسبيله إلى بلوغ ذلك التوازن الحرج، دائم الصعوبة، بين قطبى ثنائيةٍ ما تنى تتكرر على مستويات عدة، بين الحفاوة بعالم الأزهر والتمرد عليه، بين الأزهر من ناحية والجامعة المصرية الوليدة التى تشق لنفسها طريقاً غير ميسر، وبين الأزهر من ناحية والعمل السياسىّ والصحفى، نقلات سريعة بين أقطاب الثنائيات، من القاهرة إلى باريس والعودة منها ثم العودة إليها، من حياة طَلَب العلم، إلى حياة التدريس، من الغربة والوحشة العميقة إلى الأنس بالرفقة الطيبة والرَوْح إلى

الحنان المفتقد، ومن العزلة والانكفاء إلى حضن الذات الحصين إلى اقتحام مجاهل الحب الذى سوف يكون ضوء حياته كلها وسندها، من التعقّل والترصّن إلى المغامرة والضرب فى المجاهيل، فى مدّ متصل من نفاذ الإرداة المصممة، والنضال بلا هوادة مهما داخلته دخائل القلق الممض الذى يكاد يصل بصاحبه إلى اليأس لكنه لا يتردى فيه - نهائياً - قطّ..

الأيام، بأجزائها الثلاثة هى قصة كفاح دءوب عنيد فى سبيل العلم، والعقلانية، والتنوير. ولا أقصد مجرد انتصار أكاديمى فى ظروف شاقة، بل تكاد تجعل مثل هذا الانتصار مستحيلاً، لكنها قصة الصبى والفتى والشاب الطُّلعة الذى لا يهدأ شوقه إلى المعرفة ولا شغفه بها - وهى علاقة الروّاد أصحاب الكشوف والفتوح فى كل مجال - يرفد هذا الشوق، وذلك الشغف، روافد التوفّر العقلى والروحى الذى لا يستكين، وحافز التفوق على محنة أساسية محنة العجز وشيئية الجسم ووحدة المصير واستبهامه فى وقت معاً، قصة كفاح لا انفصال فيه عن قصة حب عظيمة أضاءت قلب الكتاب كما تضىء قلوبنا، إذ نقتفى تطورّها من الغربة والرفض إلى الأمل والإقبال على التجربة مجهولة العاقبة، من دعة النفس إلى سوْمها الشدة وقسرها على الكدّ فى تحصيل العلم، فى قصد لا حول عنه إلى الغاية المبتغاة غير المسبوقة.

هى أيضاً قصة يجرى فى مستوىً تحتىّ عميق لها تيارٌ ينجلى حينا، ويستخفي حينا، حتى ليكوّن قاعدة متحركة حاضرة دوماً حتى لو كانت مضمرة، تيار القربى الوثيقة التى تجمع بين صاحب الأيام وصاحب المحبسين، وقد كان من الممكن أن تؤدى هذه المحنة بالرجل إلى مهاوى اليأس أو العدمية أو مجرد الانزلاق فى مجرى الحياة المطروق فى مثل هذه الحياة (انظر مثلاً قصةً اجتمع فيها الناس عليه إذ رأوا أزهرياً معمماً ليقرأ لهم شيئاً من القرآن، وضغطوا عليه حتى أخذ يقرأ - والدموع تنسال من عينيه، فما كان ليقبل أن يكون مصيره مجرد مصير المقرىء[٤٦] ، وانظر مثلاً آخر إذ رفض - بشىء من العنف - أن يشارك فى مؤتمر للعميان [٤٧] ، لولا أنه، أساساً، من قبيلة المقاتلين لا القابلين المتوافقين، ولولا نعمة الحب.

إن التوازن الدقيق بين أقطاب الثنائيات فى حياة **طه حسين** بين رجل الحلم، ورجل العمل، بين الأزهرىّ الصعيدى وبين الرجل الذى عرف كيف يستوعب الثقافة العالمية ويبزّ أعلامها، بين المستوحش الضارب على نفسه حجاب العزلة عن أقرب الأقربين أو عن العالم كله سواء، وبين المحارب الذى كان قوةً من قوى التغيير فى مجتمعنا، بين المحبّ الرومانسىّ الرقيق وبين المهاجم العنيف حاد الحملة على الخصوم، أى، باختصار، بين الرجل الإنسان، والرجل الرمز، هذا التوازن المتوتر الذى لم ينته إلى ركون إلى الدعة، قط، قد وجد سبيله إلى الصياغة الأسلوبية والفنية عند **طه حسين** .

إننا نعرف جميعاً عذوبة النثر التى ترقى عنده إلى الشعر، وهو يعرف كيف يصل بين صلابة التحديد ووضوح العبارة وبين الجنوح إلى الرهافة ورقة الجُملة.

ليست الموسيقيّة التى اشتهر بها **طه حسين** مجرد نافلة وزينة - وليست فقط نابعة من طريقة الإملاء الصوتى المسموع بدلاً من صَمْت الخطّ أو الرقْن على الآلة الكاتبة، كما تجرى بذلك قوْلة ذائعة، بل هى

خصيصة من خصائص ذاته، التناغم والتراسل بين الصلابة الواقعية وبين العذوبة الرومانسية، بين الاحتفال بتفاصيل الحياة اليومية والحسيّة العارمة ـ سافرة كانت أو مكبوتة ـ وبين العكوف على دخائل النفس يتقصى حناياها ويغوص إلى أغوارها، بين رحابة أفقه العقلى وتفتحه وبين عنادٍ ـ فيما يراه حقاً ـ وركوب للرأس لا يثنيه شيء فيما يراه يمس كرامته أو يتحيّف حقاً من حقوقه، أو من الحقوق العامة.

توازن متوتر بين حرصه على الجوانب العملية فى الحياة، وتسليمه بما لا نعرفه من « **حقائقها** »، وبين الأشواق المبهمة والمثاليات المحلقة.

ذلك كله ينعكس ويتجسد فى كتابته، كما ينبغى للأمر أن يكون: حلاوة الجرْس مع دقة التركيب، وضوح العبارة بل نصاعتها مع قوة بنائها ورسوخ أركانها، نفاذ الفكرة وذكاؤها مع شاعرية النبرة وانطلاقها على سجيتها .

هذا التوازن الذى لم يَمِل قط إلى أحد قطبيه ميلاً نهائياً، سواء فى الحياة أو فى الكتابة، بل فيهما معاً بطبيعة الأمور، هو فى تصوّرى ، من أسرار الطاقة الهائلة التى تتفجر بها حياة الرجل الحاشدة: الأسرة، والحياة العامة، الفن القصصى، والبحث العلمى الأكاديمىّ، التدريس الجامعى الأكاديمى، والعمل السياسىّ، الترجمة والتحقيق والتأليف، الرحلة والسفر، وأكثر من خمسين كتاباً، العمل الصحفى والغوص عميقاً فى التراث العربى والإسلامى، متابعة الإبداع الفنى والفكرى العالمى وقراءة الأعمال المعاصرة المصرية والعربية، الاختلاف إلى المسرح والاستماع المثقّف إلى الموسيقى العالمية، وهكذا، مما لا يكاد يحيط به التقصّى.

ليس الصراع هنا بين أطراف الثنائية مهدراً للقوى، بل هو صراع محكوم، مَسيطرَ عليه ، يتيح ـ بانتصار التوازن فيه ـ إطلاق الطاقة الكامنة من غير أن تضيع سدى.

لا يجور به الشطط إلى جانب واحد دون غيره، لا تغويه فتنة الذهاب إلى مناطق ما وراء الحدود، إنما التوازن، دائماً، قائم، العقل يهديه ويحدوه ، وجيشان الحسيّة والانفعالية يحفزه ويستفزّه، الصفاء تقابله بل تتسرب إلى داخله عتمةٌ رفيقة حيناً وعاصفة أحياناً، والقنوط يعتدل به التفاؤل والأمل، الإيمان تنوشه خطرات من الشكّ قد يكون منهجياً وقد لا يكون، ولكنه مع ذلك إيمان راسخٌ وطيد.

توازن متوتر ومتصل، ذلك مصداقه فى العبارة التى حيّرته شاباً فى مقتبل العمر، وأظنها كانت نجماً فى سماء حياته كلها اهتدى به : «الحق هدم الهَدْم».

فهل يعنى ذلك أن «الحقّ» **ليس مغلقاً** ولا نهائياً، وإنما هو جَدلٌ مستمر بين الهدم والبناء؟

أهذا هو الدرس الذى قد نتعلمّه ـ من بين أشياء كثيرة ـ من **طه حسين** الفنان، والمعلّم؟

الهوامش:

(١) من كتاب «معك»، سوزان طه حسين، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، ص١١٠. (٢) نفسه ، ص ١٠٩. (٣) «الأيام»، الجزء الأول طه حسين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية والأربعون، ص ٨. وعلى هذه الطبعة اعتمادنا فى هذا المقال.. (٤) نفسه ، ص ٦. (٥) نفسه ، ص ٦. (٦) نفسه ، ص ٢٨. (٧) نفسه ، ص ٦٠. (٨) نفسه ، ص ١٣٤. (٩) ص ٢٢ ـ «الأيام» الجزء الثانى، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية والعشرون، ١٩٧٣، وإلى هذه الطبعة سوف نرجع فى هذا المقال. (١٠) ص ٣١، نفسه. (١١) ص ٢٤، نفسه. (١٢) ص ١١٠ ـ «الأيام» الجزء الثالث، **طه حسين**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢، والإشارات إلى هذه الطبعة. (١٣) ص ١٠٦ ـ نفسه. (١٤) ص ١٠٧ ـ نفسه، ص١٠٨. (١٥) «معك» سابق، ص ١٠٤. (١٦) ص ٥٩ ـ «الأيام». الجزء الأول. (١٧) «معك» سابق، ص ١٠٤و١٠٥. (١٨) ص ٧٨ ـ نفسه. (وهل نجد بيئتنا الثقافية تكرر نفسها الآن بعد ما يقرب من سبعة عقود؟). (١٩) ص ٢٧ ـ نفسه. (٢٠) ص ٣٤ ـ «الأيام» ، الجزء الثانى. (٢١) ص ١١١ـ «الأيام» ، الجزء الثالث. (٢٢) ص ٢٦ ـ «الأيام» ، الجزء الثانى. (٢٣) ص ١٣ ـ نفسه. (٢٤) ص ص ١١٢و١١٣ ـ نفسه. (٢٥) ص ص ٩٤و٩٥ ـ نفسه. (٢٦) ص ص ٥٧و٥٨ ـ نفسه. (٢٧) ص ٦٢ ـ الأيام ـ الجزء الأول. (٢٨) ص ١٣٢ ـ الايام الجزء الأول. (٢٩) ص ٨ ـ نفسه. (٣٠) ص ١٥ ـ الأيام الجزء الثانى. (٣١) ص ٣٦ ـ نفسه. (٣٢) ص ٨٨ ـ الأيام الجزء الثالث. (٣٣) ص ١٢٠ ـ نفسه. (٣٤) ص ١٠٧ ـ «معك» ، سابق. (٣٥) ص ١٣٩ ـ نفسه. (٣٦) ص ١١٧ ـ «الأيام» الجزء الأول. (٣٧) ص ٣١ ـ «الأيام» الجزء الثالث. (٣٨) ص ١٦ ـ «معك» ، سابق. (٣٩) ص ٦٠ ـ نفسه. (٤٠) ص ٦١ ـ نفسه. (٤١) ص ص ٣٦و٣٧ ـ نفسه. (٤٢) ص ١٠٨ ـ نفسه. (٤٣) ص ٩٣ ـ نفسه. (٤٤) ص ١٣٦ ـ نفسه. (٤٥) ص ٤٤ ـ نفسه. (٤٦)ص ١٧٩ الأيام الجزء الثانى. (٤٧) ١٦٢ الأيام الجزء الثالث .



عن العلاقة بين طه حسين وأحمد أمين

كان كلٌّ منهما فى شبابه يعشق صحبة الآخر عشقا، ولا يكاد يجد الراحة الحقيقية إلا فى حضرته . وقد فسّر والدى فى كتابه « حياتى » هذه المودة والألفة بينهما باختلاف مزاجيهما وطبيعتيهما .. كتب يقول :

« هو أقرب إلى المثالية وأنا أقرب إلى الواقعية .. وهو فنان يحكمه الفن ، وأنا عالم يحكمه المنطق .. وهو يحب المجد ويحب الدوىّ ، وأنا أحب الاختفاء وأحب الهدوء .. وهو مغالٍ فى الحكم على الأشخاص وعلى الأشياء ، وأنا بطىء.. وهو عنيف إذا صادق أو عادَى ، وأنا هادئ إذا صادقت أو عاديت .. وهو واسع النفس أمام الأحداث ، وأنا قلق مضطرب غضوب ضيق النفس بها .. وهو ماهر فى الحديث إلى الناس فيجذب الكثير ، وليست عندى هذه المقدرة فلا أجتذب إلا القليل .. وهو فى الحياة مقامر يكسب الكثير فى لعبة ويخسره فى لعبة ، وأنا تاجر إن كسبت كسبتُ قليلاً فى بطء وإن خسرت خسرت قليلا فى بطء .. يحب السياسة لأنها ميدان المقامرة ، وأنا لا أحبها إذ لا أحب المقامرة ... ولعل هذا الخلاف بيننا فى المزاج هو الذى ألّف بيننا ، فاشعره أنه يكمل بى نقصه وأشعرنى أنى أكمل به نقصى .. » .

ولعل هذه المودة العميقة التى كان طه حسين يحملها لأبى ، وحاجته إلى مجاورته معظم الوقت ، هما اللتان دفعتاه إلى ترتيب نقل والدى من القضاء الشرعى عام ١٩٢٦ (وكان **أحمد أمين** وقتها قاضيا بمحكمة الأزبكية) إلى كلية الآداب بجامعة **فؤاد** حيث كان **طه حسين** يعمل مدرسا . وقد وجد والدى فى التدريس بكلية الآداب ، بعد طول تجارب ، مجاله الطبيعى ، بحيث يمكن القول فى يُسر إن نقله إليها كان نقطة التحول

الكبرى فى حياته . وقد ظل والدى إلى نهاية عمره ، ورغم ما طرأ على العلاقة بينهما من فساد وتوتر فيما بعد ، يذكر **لطه حسين** هذا الجميل ، ويعتبره فضلا من أهم أفضاله الكثيرة عليه .

كتب طه حسين عن هذه الواقعة فى رثائه لأحمد أمين عام ١٩٥٤ :

« ... **وهو فى أثناء هذا كله** [أى عمله فى القضاء الشرعى الذى لم يستسغه والدى قط] **قلق لا يعرف اطمئنانا ولا استقرارا ، ويلتمس نفسه فى كتب الفقه وفى علوم الدين كلها فلا يجدها ، ولا يجدها فى ذلك التعليم المحدود ذى الآفاق الضيقة الذى كان يلقَّنُ فى مدرسة القضاء .. وهو يحاول أن يخرج من حياته تلك التى أضلّ فيها نفسه ، فيتّصل ببيئات المطربشين ، وينشىء معهم لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ويأخذ فى تعلّم اللغة الإنجليزية، ويخيل إليه أن الأمد بينه وبين نفسه قد أصبح قريبا .. ولكنه على ذلك يلتمسها فلا يظفر بها ..**

وألقاه فى يوم من أيام حيرته تلك، وإذا هو ضيقٌ بعمله فى القضاء أشدّ الضيق، وإذا هو طامح إلى شىء مجهول لا يحقق ولكن طموحه إليه شديد .. كل ما يعنيه هو أن يخرج من حياته التى لايستطيع عليها صبرا .. ونفترق فى ذلك اليوم وقد أزمعت فى نفسى أمرا . فإذا كان الغد تحدّثت بما فى نفسى إلى أستاذنا الجليل أحمد لطفى السيد. فإذا كان المساء دعوت أحمد إلى لقائى وعرضت عليه التعليم فى الجامعة، فيشك غير طويل، ثم يستجيب .. ولا يكاد يستقر فى كلية الآداب شهرا وبعض شهر حتى يجد نفسه تلك التى طال البحث عنها ، وشقى بالتماسها أعواما طوالا» .

وبعد أشهر قليلة من التحاق والدى مدرسا للأدب العربى بكلية الآداب، اجتمع الدكتور **طه حسين**، والأستاذ **عبد الحميد العبّادى** ووالدى بمنزلنا فى مصر الجديدة. ليرسموا معالم مشروع ضخم ينهض به ثلاثتهم، خلاصته أن يدرسوا الحياة الإسلامية من نواحيها الثلاث فى العصور المتعاقبة من أول ظهور الإسلام، فيختص الدكتور طه بالحياة الأدبية ، والأستاذ **العبادى** بالتاريخ السياسى، ويختص والدى بالحياة العقلية والنظم الحضارية. فأخذ **أحمد أمين** يحضر الجزء الأول الذى سمى فيما بعد «فجر الإسلام»، صارفا فيه ما يقرب السنتين ، حتى أتمّه فى آخر سنة ١٩٢٨ . أما زميلاه فقد تكاسلا، أو عاقتهما عوائق عن إخراج نصيبيهما ، فلم يخطّا فى المشروع حرفاً. ومع ذلك فإن **طه حسين** لم يجد حرجا فى أن يكتب فى مقدمته للكتاب التى أثنى فيها أعظم الثناء على جهد **أحمد أمين** فيه :

«**وثلاثتنا متضامنون فى الكتاب على اختلاف أقسامه، قد استقل أحمد أمين بدرس الحياة العقلية، ولكنه قرأه معنا وأقررناه كما أقرّه، فنحن شريكاه فيه على هذا النحو. واستقل عبد الحميد العبادى بدرس الحياة السياسية، ولكنه قرأه علينا وأقررناه كما أقره، فنحن شريكاه فيه على هذا النحو. واستقللت بدرس الحياة الأدبية**

ولكننا قرأناه جميعا وأقررناه، فنحن جميعا شركاء فيه على هذا النحو. وكل ما نتمناه الآن هو أن نوفق إلى أن ندرس ضحى الإسلام» بعد أن درسنا فجر الإسلام». !!!

غير أن والدى وحده هو الذى درس **ضحى الإسلام**، وأخرج كتابه ، فى ثلاثة مجلدات، أتبعه بدراسته لظهر الإسلام وأخرجها فى أربعة مجلدات.

وتمضى الصداقة والألفة بينهما بعد ذلك لأكثر من اثنتى عشرة سنة لا تشوبهما شائبة، ولا يعكر من صفوهما شىء، حتى جاء يوم أول إبريل من عام ١٩٤٠ الذى ظل والدى يعتبره يوما مشئوما فى حياته لأكثر من سبب)، وهو اليوم الذى اختير فيه **عميدا لكلية الآداب بجامعة فؤاد**. فقد حثّ **طه حسين** أعضاء مجلس الكلية على ترشيح **أحمد أمين**، وراح يتصل بهم لإقناعهم بالتصويت له دون منافسيه فى الانتخاب، وهم **مصطفى عامر، ومحمد عوض محمد، وعبد الوهاب عزام**. وقد كان أن فاز أبى بأغلبية الأصوات، ووافق وزير المعارف **محمود فهمى النقراشى** على تعيينه عميدا بعد ساعتين من إبلاغه بنتيجة التصويت.

فما مضت أسابيع قليلة حتى بدأ الخلل يدب فى العلاقة بين **طه حسين وأحمد أمين**:

توقع **طه حسين**، وهو صاحب الأيادى الكثيرة على أبى وصاحب الفضل فى مساعدته فى الانتخاب، أن يعمل صديقه فى الكلية حسب إشارته وطوع أمره، وكان الأحرى به أن يدرك أن هذا الصديق قاض قديم، يتحرّى العدل ويطالب ويعمل به، ولا يُقْدِم إلا على ما يراه حقا مهما كانت النتائج، ومهما كان إحساسه بجميل **طه حسين** عليه. وقد كان من بين الحوادث الأولى التى أغضبت الدكتور **طه** على أبى، ودفعت الأمور إلى أن تجرى مجرى الخصومة بينهما:

● أراد **طه حسين** (وهو رئيس قسم اللغة العربية بالكلية) أن يرقىّ صديقه **سليمان حُزيّن** أستاذا مساعدا للجغرافيا رغم إرادة قسم الجغرافيا الذى رشح **عبد المنعم الشرقاوى** لهذه الترقية. وقد رأى والدى - وعن حق - أن قسم الجغرافيا هو صاحب الاختصاص، وأيد ترشيح **الشرقاوى** وخرجت الأغلبية له. فما كان من **طه حسين** إلا أن صاح فى وجوه أعضاء مجلس الكلية بأعلى صوته: «**إنكم تلعبون!**». فغضب أبى ورفع الجلسة.

● أراد **عبد الرحمن بدوى** أن يدخل امتحان الماجستير دون أن يكون قد قيد اسمه له، فى حين تنص اللائحة على ضرورة أن يتم القيد قبل سنة على الأقل من دخول الامتحان.. وإذ عرض والدى الأمر على مجلس الكلية ، قرر المجلس تأجيل دخول **بدوى** الامتحان لمدة سنة. ولجأ بدوى إلى بعض الوزراء من معارفه، فرجوا والدى أن يغض النظر عن اللائحة هذه المرة فرفض. فكان أن لجأوا إلى طه حسين الذى طلب عرض الموضوع من جديد على مجلس الكلية، فوافق أبى، وأخذ الرأى على فتح باب المناقشة فى موضوع **عبد الرحمن بدوى**، وكانت النتيجة أن وافق ثمانية، ورفض ثمانية، وأيدّ والدى الرفض، فاستشاط **طه حسين** غضبا.

● طلب الدكتور طه ترقية **كامل حسين** إلى درجة «مدرس» ، فرفضت أغلبية أعضاء مجلس الكلية طلبه «**لعدم كفاءته**»، وأيّد والدى الرفض. فثارت ثائرة **طه**

حسين كيف يرشح شخصا بصفته رئيسا لقسم اللغة العربية، ثم يرفض مجلس الكلية إشارته. وكان أن قاطع الدكتور **طه** جلسات المجلس، ثم استقال من رئاسة القسم.

غير أنى أحجم عن الاستطراد فى ذكر أمثلة من هذا القبيل حيث إنها لا ترقى فى تأثيرها فى صداقة الرجلين إلى درجة تأثير علاقة والدى بالدكتور **عبد الرزّاق السنهورى** فى هذه الصداقة:

لقد كان الدكتور **السنهورى** - ومذ كان والدى فى الثامنة عشرة من العمر. وهو أحب أصدقائه إليه. فإن كان اختلاف المزاجين والطبيعتين - على حد تعبير والدى - هو أساس صداقته مع **طه حسين**، فقد كان كل منهما يرتاح إلى ذلك الالتزام الصارم بالمنطق لدى الآخر، والبعد عن الهوى عند الأحكام . وكان **السنهورى** يحب الاستفادة من رسوخ قدم والدى فى التاريخ الإسلامى والأدب العربى ، فهو يعشقهما دون أن تسمح له دراساته القانونية بوقت طويل يقضيه فى القراءة فيهما ، وكان والدى يحب الاستفادة من إلمام **السنهورى** الواسع بالقانون الذى اشتغل به أبى زمنا ثم انصرف عنه كلية إلى التاريخ والأدب . وقد كانت المكالمات التليفونية بينهما تستغرق عادة ما بين ساعتين أو ثلاث ! إن اتصل **السنهورى** به مساء هرعنا إلى إعداد مقعد لوالدى بجانب التليفون ، وأحضرنا له علبة سجائره والكبريت وكوب ماء وكل ما قد يحتاج إليه خلال الساعات التالية ، ثم نحييه منصرفين إلى حجراتنا على أن نراه فى الصباح ! كل هذا قبل أن يلتقط أبى السماعة ليبدأ مكالمة لا يعلم غير الله متى تنتهى !

وقد كان **طه حسين** فى بادئ الأمر صديقا هو الآخر **للسنهورى** ، حتى شاء أن يملى إرادته فى وزارة المعارف ، فتصدى **السنهورى** له ، واستعرت الخصومة بينهما . ثم حدث أن عُين الدكتور **طه** مستشارا فنيا بوزارة المعارف ، واستقر الرأى على نقل **السنهورى** مستشارا ملكيا ، ثم إذا **بطه حسين** يتدخل فى اللحظة الأخيرة - أو هكذا كان ظن أبى - وإذا **بالسنهورى** يحال فجأة إلى المعاش من غير إبداء للأسباب . وكان أن ثارت ثائرة والدى لهذا الظلم الذى أحاق بصديقه على يد صديقه ، ثم أخذت العلاقة شكل الخصومة العلنية حين ألمح **طه حسين** أنه يخيرّه بين الصداقة معه ، والصداقة مع **السنهورى** ، فاختار أبى الثانية .

وهنا بدأت عين السخط «تُبدِي المساويا» ، وشرع أبى ينظر إلى صديقه القديم فى ضوء جديد :

● فهو رجل يريد فرض إرادته على كل من يعمل معه ، إن خالفه فى أمر ناصبه العداء ؛

● وهو يشجّع ويرحب بكل من ينقل إليه كلاما عن الآخرين ولو كان مختلقا ؛

● وهو فى حاجة دائمة إلى التدليل ، يريد الشىء ويتظاهر بأنه لا يريده ، وأقرب الناس إليه من يدلّله فيرجوه فى قبوله ؛

● وهو يقيس الأشياء ويحكم عليها بشخصه دون أدنى موضوعية ، فلا يتحرّج من أن يكيل للمقرّبين إليه ما يشاء ، وإن لم يستحقوا ، ويحرم من لا يحبهم ولو استحقوا ، وعنده المحسوبية لا إلى حدّ .

ومع ذلك فقد ظل الجرح الناجم عن فقدان هذه الصداقة قائما فى قلب والدى لا يندمل .. كتب فى ترجمته الذاتية يقول : «**وكانت مأساة العمادة أنى فقدت بها صداقة صديق من أعز الأصدقاء ، وما أقل عددهم ! كان يحبنى وأحبه ، ويقدرنى وأقدره، ويطلعنى على أخص أسراره وأطلعه ، وأعرف حركاته وسكناته ويعرفها عنى ، ويشاركنى فى سرورى وأحزانى وأشاركه . وكنت هواه وكان هواى ، واستفدت من مصادقته كثيرا من معارفه وفنه ووجهات نظره ، سواء وافقته أو خالفته . فأصبح يكوّن جزءا من نفسى يملأ جانباً من تفكيرى ومشاعرى .. وجاءت العمادة مفسدة لهذه الصداقة ، لأنه - بحكم طبيعته أراد أن يسيطر ، وأنا - بحكم طبيعتى - أردت أن أعمل ما أرى لأنى مسئول عما أعمل . ثم ولى منصبا أكبر من منصبى يستطيع منه أن يسيطر على عملى ، فأراد السيطرة وأبيتها ، وأراد أن يحقق نفسه بأن ينال من نفسى ، فأبيت إلا أن أحتفظ بنفسى.. فكان من ذلك كله صراع أصيبت منه الصداقة ، فحزن لما أصابها وحزنت ، وبكى عليها وبكيت**» .

وكانت مرارة أبى إزاء تسبّب العمادة فى تبدّد صداقته مع **طه حسين** سببا قويا دفعه فى النهاية إلى تقديم استقالته منها . غير أنها لم تكن السبب الأوحد . فهاهوذا فى العمادة قد شُغل وقته كله بأعمال إدارية أكثرها لا قيمة له . فكل الأوراق تُعرض عليه حتى الخاص بشراء مكنسة ، وكل تصرفات الطلبة والأساتذة تنقل إليه حتى الكلمة النابية يلفظها طالب ! هذا إلى شكاوى الطلبة وما أكثرها ، وتزاحم المدرسين والأساتذة على العلاوات والدرجات وتسوية الحالات وما أصعبها!.

«**فكان هذا يشغل وقتى حتى لا أستطيع أن أفرغ للعلم إلا قليلا ، ولا أن أن أفرغ للنظر فى المسائل الأساسية كمناهج التعليم وطرق التربية إلا بقدر . وهذه عدوى من نظام الحكم فى مصر ، حيث تتركز الأعمال كلها فى يد رئيس المصلحة ، وما كان أحرى بالجامعة أن تتخلّى عن ذلك وتوزع الاختصاصات ، ويتفرّغ العميد للمسائل المهمة .. كل هذا جعلنى أتمنى الظرف الذى يتيح لى أن أخرج من العمادة فى رفق وهدوء ، والناس حولى وأهلى لا يفهمون ذلك ، ويودّون بقائى عميدا لما يتبعها من الوجاهة التى أراها تافهة**» .

وقدّم أبى استقالته بعد قرابة سنتين من توليه العمادة ، فإذا بطه حسين هو الذى ينبرى بمحاولة إقناعة بالعدول عنها ، ولكن دون إلحاح كبير . غير أنه ما مضى عام على قبول الاستقالة ، حتى أصاب والدى شعور من الضيق الشديد بالجامعة وأهلها وجوّها ، فقدّم فى ١٣ سبتمبر ٤٣ طلبا بإحالته إلى المعاش . وهنا زاره **طه حسين** فى مقر **لجنة التأليف والترجمة والنشر** . «**فمازال يقنعنى بالعدول عن الاستقالة نحو ساعتين حتى عدلت نزولا على رجائه وتذكيره لى بالصداقة القديمة . وفى هذه الجلسة تعاتبنا طويلا ، وأبلغته مافى نفسى ومافعله معى أثناء عمادتى ، وما فعله مع الدكتور السنهورى . وقد**

دافع عن نفسه فى كل ذلك دفاعا طويلاً ، ثم انصرف بعد أن أخبرنى أن الوزير سيكتب إلىّ خطابا ردًا على طلبى ، يبلغنى فيه أسفه إذ لم يقبل استقالتى حرصا على مصلحة الطلبة» .

ومع ذلك فقد ظلت العلاقة بين الرجلين طوال السنوات الخمس التالية يشوبها قدر من الفتور والتحفظ لم يفلح تعاتبهما فى تبديده ، حتى أصيب والدى فى عينيه عام ١٩٤٨ ، واضطر إلى أن يرقد طويلا بالمستشفى بعد إجراء عملية له . وقد كان **لطه حسين** مرة أخرى فضل البدء بالمصالحة . فقد أتاه يزوره فى المستشفى . وكان اللقاء بينهما الذى حضرتُه مؤثرا إلى أبعد حدّ . وإن أنس لن أنسى منظر **طه حسين** الضرير وهو يدخل حجرة المستشفى يقوده سكرتيره **فريد شحاته** من ذراعه . وإذ يسمع أبى - وهو معصوب العينين - صوته ، يمدّ يده فى لهفة فى اتجاه الصوت فأمسك أنا بيد والدى ، ويمسك **فريد شحاته** بيد **طه حسين** ، حتى تلتقى اليدان فيتصافحان .

وعادت الألفة والصداقة بينهما بعد ذلك إلى مجراهما القديم ، وأكثرا من التزاور واللقاء خلال السنوات الست المتبقية من حياة أبى فلما مات والدى فى مايو من عام ١٩٥٤ ، كتب **طه حسين** فى رثائه يقول :

«... كانت حياته كلها مغالبة ، ولم تستقم له الأمور على ما أحبّ فى يوم من الأيام مذ كان صبيا .. كان يريد أن يغيّر الدنيا من حوله ، وليس تغيير الدنيا ميسّرا للناس ، ولكنه كان يريد أن يحاول من ذلك ما يستطيع ، فيستقيم له التغيير فى بيئته الخاصة ، وفى بيئته الجامعية بعض الشىء ، ويستعصى عليه فى بيئات كثيرة كل الاستعصاء ، فيسعد قليلا ، ويشقى كثيرا .. فكنت تراه دائما قليل الرضا ، كثير السخط ، موزّع النفس بين سرور قليل متقطع ، وحزن كثير يوشك أن يكون متصلا و حتى أنكر الناس منه كثيرا من أمره ، وحتى نظر إليه زملاؤه ، وأصدقاؤه نظرة فيها كثير من التحفظ والاحتياط . فكانوا يتحدثون إليه مشفقين من ثورته ، أو متوقعين لثورته . وكانوا يتكلفون من الرفق به أكثر مما كانوا يتكلفون حين كانوا يتحدثون إلى غيره من الأصدقاء .. وربما تندّر به زملاؤه وأصدقاؤه وداعبوه فى شىء كثير من الحب والرفق ، فسمّوه «العدل» ، ونادوه بهذا الاسم ، وتحدثوا عنه بذلك فأكثروا الحديث ، حتى كاد «العدل» يصبح له اسما ثانيا .. ولم يكن لهذا كله مصدر غير تحرّجه المتّصل ، وتحفّظه المقيم ، وتعرّضه لالتماس الصعب من الأمر ، وتجنّبه ماكان من الأمر يسيرا قريبا ..»



ماهر شفيق فريد

طه حسين فى الإنجليزية

مقدمة

صلة طه حسين بالثقافة الإنجليزية (بريطانية/أمريكية) من الموضوعات التي لم تُدرس بعد. ويغلب على الظن أن هذا راجع إلى سببين:

السبب الأول أن لغته الثانية - كما هو معلوم - كانت الفرنسية، وهى اللغة التى كان يقرأ بها الإنتاج الإنجليزى. وكانت معرفته بالإنجليزية محدودة. يروى **لويس عوض** في ختام كتابه «**أوراق العمر: سنوات التكوين**» (مكتبة مدبولى ١٩٨٩، ص٦٢١) أنه، فى سنىّ الطلب الجامعى، ألقى محاضرة بالإنجليزية عنوانها: «**مقياس جديد للقيم**» عن أخلاقيات الجنس فى الأدب عند **فرويد** و. **د. هـ. لورنس**، وقد حضرها العميد:

«وجاء يوم المحاضرة فحضر أكثر الأساتذة وأكثر الطلبة فى قسم اللغة الإنجليزية فكنت حائرا فى شىء واحد. كان شائعا بيننا أن **طه حسين** لم يكن يعرف الإنجليزية أو كان لا يعرف إلا كلمات منها، وكان كل الأجانب يخاطبونه بالفرنسية، فكنت أعجب له كيف يطيق أن يجلس ساعة كاملة يستمع إلى كلام لا يفهمه. ولكنه كان جالسا فى الصف الأول بين **فيرنس وسكيف**، وكانا يهمسان فى أذنه من وقت لآخر. ويبدو أنهما كانا يلخصان له مضمون المحاضرة. وبعد أن انتهت المحاضرة بدأ المستمعون يتناقشون فيما سمعوا قبل الانصراف. واقتربت من أساتذتى الذين أحاطوا **بطه حسين** لأطمئن على أثر المحاضرة. قال **طه حسين** بالفرنسية ضاحكا، موجها كلامه لأساتذتى: Ces jeunes gens veulent démolir la société .

أى: هؤلاء الشبان يريدون تحطيم المجتمع ..».

فقد أخذ **لويس عوض** عن **طه حسين** الثورة - كما يقول هو ذاته فى إهداء ترجمته «فن الشعر» لهوراس إلى العميد - فمتى يأخذ عنه الرشد؟

والسبب **الثانى** لغياب الاهتمام بصلة **طه حسين** بالثقافة الإنجليزية، أنه إذا استثنينا مقالته الضافية والرائدة عن الروائى الزنجي الأمريكي **رتشارد رايت** (وقد نشرت لأول مرة فى مجلة «**الكاتب المصرى**» ١٩٤٧/١٠ ثم أعيد نشرها فى كتابه **الصرحىّ** «ألوان») لم يكتب قط شيئا ذا بال عن الثقافة الإنجليزية. وبمراجعة أعماله تبين لى أن أهم كتاباته عن الثقافة الإنجليزية هى كما يلى:

فى كتاب «**خصام ونقد**» مقالة عنوانها: «**يونانى فلا يُقرأ**» (وهى جدل مع **محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس**، فضلا عن **العقاد**). يقول **طه** عن **ت.س. إليوت**: «**هذا الشاعر الإنجليزى مسيحى متعمق لدينه يؤمن بأن له قلبا وعقلا وروحا وتسمو نفسه إلى ما فوق المادة فهو لا يفزع للمواقف والوقائع الاجتماعية**». ويقول عن **جيمز جويس**: «**عنى فى قصته المشهورة أوليس بالضمير الفردى، ووصف الانهيار النفسى، وتحلل الشخصية الفردية**» (المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور **طه حسين**، المجلد الحادى عشر، علم الأدب (١)، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٤، ص٥٩٣).

* فى كتاب «**صوت باريس**» (سلسلة «**كتب للجميع**»، يناير ١٩٥٦) مقالة عنوانها «**صوت**» وهى تلخيص قصة تمثيلية للكاتب الأمريكى **إدوارد شلدون**.

* فى كتاب «**فصول فى الأدب والنقد**» (دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٦٩) عرض لكتاب الدكتور **حافظ عفيفى باشا** «**الإنجليز فى بلادهم**» منه نعرف أن طه قرأ رواية «**الأثير**» **لجورج ميرديث** ورواية «**صورة دوريان جراى**» **لأوسكار وايلد**.

* وفى الفصل الأخير من كتاب «**جنة الحيوان**» وعنوانه «**ضمير حائر**» إلمامة برواية **وايلد** السالفة الذكر يقول فيها **طه**: «**قد أراد أوسكار وايلد فيما أظن أن يصور تأثير النوم على ما يقترف من الآثام فى بعض الضمائر والنفوس، فلم تكن هذه إلا مرآة لضمير دوريان جرى. رأى فيها ما كان يملأ ضميره من السيئات المنكرة والجرائم البشعة**» (**سلسلة كتاب اليوم**، أكتوبر ١٩٨٩، ص١٤٢).

وبالرجوع إلى المجلد الببليوجرافى النقدى «**طه حسين**» للدكتورين **حمدى السكوت ومارسدن جونز** (مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، ودار الكتاب المصرى (القاهرة)، ودار الكتاب اللبنانى (بيروت)، الطبعة الثانية ١٩٨٢) نجد ذكرا للكتابات التالية:

* «**أجاثا كريستى: رحلة رعب ورحلة حب**» (مجلة صباح الخير ١٩٧٦/٢/٥) وفى المقال تعرض لحديث إذاعى **لطه حسين** حول هذه الكاتبة العالمية للقصص البوليسى.

* «**الحياة والحركة الفكرية فى بريطانيا**» (القاهرة ١٩٤١) لطه **حسين** بالاشتراك مع **أحمد حسنين باشا وعلى مصطفى مشرفة وحافظ عفيفى**.

* مقدمة بقلم طه لكتاب «**دراسات فى الأدب الأمريكى**» (القاهرة ١٩٥٩) **لأحمد زكى أبو شادى ولويس عوض**.

* فى جريدة «**الجهاد**» ١٩٣٥/٤/١٤ عرض لمسرحية **سومرست موم** «**الدائرة**» أعيد نشره فى كتاب «**من أدب التمثيل الغربى**».

* فى مجلة «**الكاتب المصرى**» ١٩٤٦/٢ عرض لترجمة **لويس عوض** لرواية **وايلد** «**صورة دوريان جراى**».

* فى مجلة «الكاتب المصرى» ١٩٤٦/٣ عرض لترجمة **لويس عوض** لقصة **وايلد** «**شبح كانترفيل**».

* فى جريدة «**الأهرام**» ١٩٤٨/١٠/١١ مقالة لطه عنوانها «**مغامر كريم**» «**حول ثرى أهدى جامعة أكسفورد مليونا ونصف مليون من الجنيهات**».

* فى جريدة «**الأهرام**» ١٩٤٩/٥/٦ مقالة لطه عنوانها «**مع بعض العظماء: الجاحظ ـ شكسبير ـ جوته**».

* فى مجلة «**الجيل الجديد**» ١٩٥٤/٥/٣ مقالة لطه عنوانها «**شكسبير في أوروبا والشيخ زبير فى القاهرة**».

ولطه حسين مقالات سياسية عن الاحتلال البريطانى لمصر، والقضايا المعلقة بين مصر وبريطانيا، ولكنها لا تدخل فى باب الكتابة الأدبية وإنما هى جزء من أدب السياسة، ومن ثم فلن أشير إليها هنا.

على أن هدفى من هذه المقالة ليس عرض الصلة بين **طه حسين والثقافة الإنجليزية** وإنما هدفى ـ كما يدل عنوان المقال ـ هو استعراض أهم ما ترجم من أعمال **طه حسين** إلى الإنجليزية، وأهم ما كتب عنه في تلك اللغة سواء كان الكاتب من الأجانب أو من المصريين أو العرب الذين يكتبون بالإنجليزية.

ولا ترمى المقالة إلى الحصر البيبليوجرافى المستقصى، وإنما تعرض نماذج مختارة مما رأيته ذا دلالة. ولمن يريد مثل هذا الحصر أن يرجع إلى ببليوجرافيا **حمدى السكوت ومارسدن جونز** سالفة الذكر، ولو أنها تتوقف عند عام ١٩٨٢، وقد جدّت أمور منذ ذلك الحين.

أعمال طه حسين المترجمة إلى الإنجليزية

* «**مستقبل الثقافة فى مصر**»

ترجمة **سيدنى جليزر** وصدر فى **واشنطون دى سى** عن «**المجلس الأمريكى للجمعيات العلمية**» فى ١٩٥٤. وأعيد طبعه فى ١٩٧٥.

* «**الأيام**» **الجزء الأول**: ترجمة **أ.هـ. پاكستون** تحت عنوان «**طفولة مصرية**». وصدرت طبعة حديثة منه عن **دار هاينمان** بلندن ومطبعة القارات الثلاث **بواشنطن دى سى** فى ١٩٨١ (أما الطبعة الأولى فصدرت عن دار ج. رواتلدج وأبنائه فى ١٩٣٢).

وقد قدم لهذه الطبعة الجديدة **پيير كاكيا** المستشرق المالطى، وأستاذ الأدب العربى بجامعة كولومبيا،

كتب لطه حسين ترجمت للإنجليزية



نيويورك، فعرض لحياة **طه حسين** وقصائده، ومقالاته الباكرة، وزواجه من فتاة فرنسية، رغم أنه فى بداية حياته لم يكن يحبذ مثل هذه الزيجات.

والجزء الثانى: ترجمة **هيلارى وايمنت** تحت عنوان «**تيار الأيام**» وصدر عن دار **لونجمانز جرين** وشركاهم (لندن ونيويورك وتورونتو) عام ١٩٤٨. وكانت الطبعة الأولى بالإنجليزية قد صدرت عن دار المعارف بمصر فى ١٩٤٣.

وقد قدم المترجم لترجمته بمقدمة تحدث فيها عن كفاح **طه حسين**، ورجال عصره والجيل الأسبق له من أمثال: **الأفغانى، ورشيد رضا، وفتحى زغلول، وسعد زغلول، وقاسم أمين، ولطفى السيد.**

والجزء الثالث: صدر تحت عنوان «**طريق إلى فرنسا**» (وهو عنوان ينظر إلى رواية **إ.م. فورستر** المسماة «**طريق إلى الهند**» وعنوانها مستوحى بدوره من قصيدة للشاعر الأمريكى **ولت ويتمان**) من ترجمة **كنيث كراج** (الناشر: أ.ج. بريل، لايدن، هولندا ١٩٧٦). وقد سبق لمترجم الكتاب أن نقل إلى الإنجليزية كتابىّ «**قرية ظالمة**» و«**الوادى المقدس**» للدكتور **محمد كامل حسين**، و«**رسالة التوحيد**» للإمام **محمد عبده**.

وللكتاب مقدمة بقلم المترجم تعدد الصعوبات التى واجهها **طه حسين** حتى يحقق ما حققه وتوضح أن هذا الجزء يغطى الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩٢٢ حين كان عمر المؤلف يتراوح بين الواحدة والعشرين والثالثة والثلاثين.

ومن أسف - فيما يبدو لى - أن كل جزء من كتاب «**الأيام**» أدنى من الجزء الذى سبقه. أفترى الجزء الأول أدنى من ماذا؟ عندى أنه أدنى من أصل الكتاب القائم فى عالم المثل الأفلاطونية الخالدة، والذى يمثل كل جزء جديد نقلة «**تبعد عنه خطوة**» حتى ننتهى إلى تلك الذكريات عديمة القيمة التى نشرتها مجلة «**الآداب**» البيروتية ذات مرة، وقالت إنها تمثل الجزء الرابع من الكتاب كما أملاه **طه حسين** ولم يتمه.

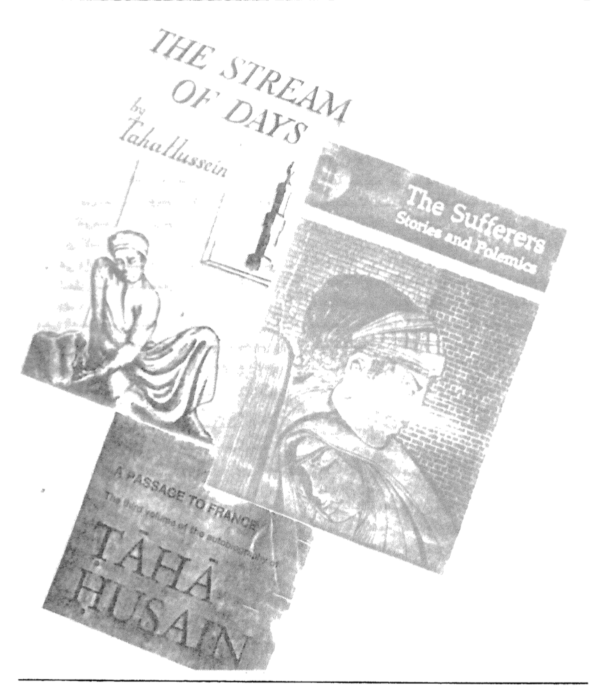
* «المعذبون فى الأرض»

صدر تحت عنوان «**المعذبون: قصص ومجادلات**» من ترجمة **منى الزيات**، حفيدة **طه حسين** (مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٣). وتغطى الترجمة كافة فصول الكتاب: **صالح، قاسم، خديجة، المعتزلة، رفيق، صفاء، خطر، تضامن، ثقل الغنى، سخاء، مصر المريضة.**

وللكتاب مقدمة بقلم المترجمة تعرض فيها السيرة العلمية **لطه حسين**، وأطروحاته الجامعية عن **المعرى وابن خلدون**، وظروف صدور الكتاب، وما تعرض له من محاولات **إسماعيل صدقى (يا له من شخصية فاتنة، يمتزج فيها الدهاء بالطغيان، والوطنية الصادقة فى مبدأ حياته بالسعى وراء الصالح الشخصى فيما أعقب ذلك!)** حجب الكتاب عن التوزيع ومصادرته.

* «دعاء الكروان»

ترجم هذه الرواية أ.ب. **الصافى** وصدرت بعناية الناشر بريل (لايدن، هولندا). عام ١٩٨٠.


THE STREAM OF DAYS
by
Taha Hussein
The Sufferers
Stories and Polemics
A PASSAGE TO FRANCE
TĀHĀ
ḤUSAIN

* «**أحلام شهر زاد**»

ترجمها **د. مجدى وهبة**، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٤. ويفتقر الكتاب إلى مقدمة.

وإلى جانب هذه الكتب الكاملة نشرت الطبعة الإنجليزية من مجلة «**لوتس: الأدب الأفريقى الآسيوى**» التى كانت تصدر عن المكتب الدائم للكتاب الأفريقيين الآسيويين بالقاهرة، ويحررها **يوسف السباعى وإدوار الخراط وعبدالعزيز صادق** ترجمات لبعض أعمال **طه حسين**:

ففى العدد السابع عشر (يوليو ١٩٧٣) ترجم **د. شفيق مجلى** قصة «**صالح**» (أولى قصص «**المعذبون فى الأرض**») مع تقديم للقصة، تسبقه مقالة عامة عن **طه**.

وفى العددين ٢٥/٢٤ (**أبريل/ سبتمبر ١٩٧٥**) **ترجم مرسى سعدالدين** مقالة **لطه** عنوانها «**مصر والتبادل الثقافى**». ولم يقع لى الأصل العربى لهذه المقالة.

وقد أعيد نشر ترجمة **د. شفيق مجلى** لقصة «**صالح**» فى كتاب «**قصص أفريقية آسيوية - مختارات - المجموعة الثانية**» الصادر عن المكتب الدائم للكتاب الأفريقيين الآسيويين فى أغسطس ١٩٧٣.

وفى كتاب «**نجيب محفوظ**: نوبل ١٩٨٨ - **منظورات مصرية**» وهو مجموعة مقالات نقدية بأقلام مختلفة حررها **د. محمد عنانى** وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٨٩ ترجمت **د. نهاد صليحة** مقالة **طه** عن رواية **نجيب محفوظ** «**زقاق المدق**».

وفى الكتاب نفسه مقالة **لمحمد عنانى** عنوانها «**بلاغة جديدة (أو: بلاغة الرواية) ملاحظات حول لغة القصة الجديدة عند نجيب محفوظ**» ضمنها ترجمة للفقرة الأولى من كتاب «**الأيام**» والفقرة الأولى من كتاب «**المعذبون فى الأرض**».

وفى كتاب «**قضايا رئيسية فى الفكر العربى المعاصر**» من تحرير **تريڤور ج.لى جاسيك** (مطبعة مشيجان، أن آربور ١٩٧٩) صفحات بالعربية من كتاب «**فى الشعر الجاهلى**» (القاهرة ١٩٢٦) مع ترجمة إنجليزية لما يحتمل أن يستغلق على القارئ الأجنبى من كلماتها وعباراتها. وكتب المحرر أربع صفحات عن **طه حسين** تحت عنوان «المدرسة الحديثة فى الدراسات العربية».

كتابات عن طه حسين

الكتاب العمدة هو ولا ريب «**طه حسين: مكانه من النهضة الأدبية المصرية**» **لپيير كاكيا** وقد صدر فى لندن بعناية الناشر **لوزاك** فى ١٩٥٦. وهو يستحق مقالة مستقلة.

وهناك كتاب **فدوى ملطى - دوجلاس** «**العمى والسيرة الذاتية**» (مطبعة جامعة پرنستون ١٩٨٨) عن **طه حسين** والكاتب الهندى الأعمى **قدمهتا**.

وفى «**رفيق بنجوين إلي الأدب**» الجزء الرابع: الأدب الكلاسيكى والبيزنطى، والشرقى والأفريقى، من تحرير د. ر. ددلى/ د.م. لانج، كتب بنجوين ١٩٦٩، ص٣١٢، ترجمة وجيزة لحياة طه.

أما الكتب التى تشمل فصولا أو صفحات عن كاتبنا فكثيرة منها:

«**الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢**» للدكتور **حمدى السكوت** (مطبعة الجامعة الأمريكية فى القاهرة ١٩٧١) وفيه فصل عن رواية «**دعاء الكروان**» تحت عنوان «**الاتجاه الرومانتيكى**»، وآخر عن رواية «**شجرة البؤس**» تحت عنوان «**الاتجاه الواقعى**».

وفى حديث **السكوت** عن «**دعاء الكروان**» يستعرض المساجلة الفكرية التى دارت بصددها بين د. **محمد مندور (فى الميزان الجديد) ود. على الراعى (دراسات فى الرواية المصرية)**.

أما الفصل الخاص بـ «**شجرة البؤس**» فيتألف أساسا من تلخيص للرواية ينتهى إلى نتيجة مؤداها أنها أول «**رواية أجيال**» مصرية، وقد رادت الطريق بذلك **لروايتى عبدالحميد جودة السحار «فى قافلة الزمان» و«الشارع الجديد» وثلاثية نجيب محفوظ**.

* «**حول كتب عربية**» للدكتورة **نور شريف** وهى من خيرة أساتذة الأدب الإنجليزى لدينا (جامعة بيروت العربية ١٩٧٠) وفيه فصل عن كتاب «**المعذبون فى الأرض**» مع ترجمة مقتطفات منه (كم يكون مفيدا أن يحتشد أحد الدارسين للمقارنة بين ترجمات **منى الزيات ومحمد عنانى ونور شريف وشفيق مجلى لهذا العمل**).

* «**الرواية العربية: مدخل تاريخى ونقدى**» (مطبعة جامعة سيراكيوز ١٩٨٢) لروجر آلن، أستاذ الأدب العربى المساعد بجامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا. وفيه إلمامات وجيزة بكتاب «**مستقبل الثقافة فى مصر**» وكتاب «**الأيام**».

* «**الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠: مدخل مع مقتطفات مترجمة**» **لجون أ. هيوود** كبير المحاضرين فى الأدب العربى بمدرسة الدراسات الشرقية، جامعة **درام** (الناشر: لند همفريز، لندن ١٩٧١). وفيه إشارات سريعة إلى **طه** (يخطىء **هيوود** فيسمى كتاب «**فى الشعر الجاهلى**»: «فى الشعر العربى» ص٢٣. كما يسمى «**دعاء الكروان**»: «**دعاء القيروان**» ص١٩٦)!

* «**الرواية المصرية الحديثة**: **لهيلارى كيلباتريك** (مطبعة إثيكا، لندن ١٩٧٤). فى الفصل الثاني وعنوانه «**الرواد**» حديث عن روايات **طه حسين** «**أديب**» و«**دعاء الكروان**» و«**الحب الضائع**» (يا له من عمل غريب!) و«**شجرة البؤس**» مع ملخصات لحبكات بعضها.

* «**انعكاسات وانحرافات: دراسة للعقل العربى المعاصر من خلال إبداعاته الأدبية**» :

للدكتور **شكرى عياد ونانسى وذرسپون** (الناشر: سلسلة پرزم (**موشور**) الأدبية، وزارة الثقافة، مصر ١٩٨٦). فى الفصل الخامس وعنوانه «**من الرومانث إلى الواقع: الرواية**» حديث عن **طه** تحت عنوان «**روائى سيرّى**». ويبدأ المؤلفان بتعريف عام بحياة **طه حسين** ودوره الثقافى، وكيف قدم إلى القارىء العربى كتابا من طراز **راسين وڤولتير وبودلير وڤالرى وكافكا ورتشارد رايت**، ثم يتحدثان عن كتاب «**الأيام**» و«**شجرة البؤس**» ذاكرين أن هذه الرواية الأخيرة قد رادت الطريق لمعالجة فولكلور الصعيد فى أعمال **محمد مستجاب ويحيى الطاهر عبدالله**. ويعجب القارئ كيف ساغ **لشكرى عياد ووذرسپون** أن يجمعا بين **طه حسين** الرهيف المعقول، الذى دمثت **مونپلييه والسوربون** من صلابته الفطرية، وأجلاف الأدب الغلاظ من أمثال **مستجاب ويحيى الطاهر** و(من عندى) **محمد روميش**.

* «**الفكر العربى فى عصر الليبرالية**» (مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٧٠) لألبير حورانى، كبير المحاضرين فى التاريخ الحديث للشرق الأدنى بجامعة أكسفورد، والزميل بكلية سانت أنطونى (أكسفورد). والفصل الثانى عشر منه قد قصره المؤلف على **طه حسين**، وهو معنىّ بتتبع أفكاره فى إطار أفكار رجال عصره **كمحمد عبده ولطفى السيد وأحمد أمين وسلامة موسى**.

* «**أربعة نقاد أدبيين مصريين**» للناقد **الإسرائيلى ديفد سماح** (الناشر: أ.ج. بريل، لايدن ١٩٧٤) وهو فى الأصل رسالة دكتوراه من جامعة أكسفورد (١٩٦٩) بإشراف د. **محمد مصطفى بدوى**.

ويتحدث عن **العقاد، وهيكل، وطه ومندور**. والكتاب عمل أكاديمى جليل يركز على كتابات **طه** عن **المعرى والمتنبى**، وكتاباته عن المسرح والرواية العربيين ملاحظا، عن حق، أن كتابات **طه** عن معاصريه (**هيكل والحكيم وكامل حسين وحقى والسباعى ومحفوظ وثروت أباظة** وغيرهم) أدنى مستوى بكثير من كتاباته السابقة عن التراث العربى الكلاسيكى.

ويقارن **سماح** بين نقد **طه حسين** من ناحية ونقد **العقاد وهيكل** من ناحية أخرى، ويعتبر **طه** أستاذ **مندور** الذى مهد له الطريق.

* «**نظرة شاملة إلى الأدب العربى الحديث: لپيير كاكيا** (مطبعة جامعة إدنبرة ١٩٩٠). وفيه إشارات إلى **طه** فى مواضع متفرقة.

* «**جامعة القاهرة وصنع مصر الحديثة**» (مطبعة الجامعة الأمريكية، القاهرة ١٩٩٠) **لدونالد مالكولم ريد** أستاذ تاريخ الشرق الأوسط بجامعة ولاية چورچيا الأمريكية، ومؤلف «**المحامون والسياسة فى العالم العربى ١٨٨٠ - ١٩٦٠**» و«**رحلة فرح أنطون: بحث مسيحى سورى عن العلمانية**». ويركز على **طه حسين** الجامعى ودوره فى الحياة الثقافية المصرية.

* «**منظورات نقدية عن الأدب العربى الحديث**» (مطبعة القارات الثلاث، واشنطون دى سى ١٩٨٠) من تحرير **عيسى ج. بلاطة**. وبه مقالان يتحدثان عن **طه**:

فالمقال الأول عنوانه «**الأدب العربى الحديث والغرب**» **لجبرا إبراهيم جبرا** ، وهو فى الأصل

محاضرة ألقاها صاحبها فى نوفمبر ١٩٦٨ بخمس جامعات بريطانية: **أكسفورد، وكمبردج، ومانشستر، ودرام، ولندن**. ثم نشرت في العدد الثانى من مجلة «**صحيفة الأدب العربى**» (١٩٧١) تلك المجلة السنوية القيمة التى تصدر من دار أ.ج. بريل فى لايدن بهولندا.

والمقال الثانى عنوانه «**الالتزام فى الأدب العربى المعاصر**» للدكتور **محمد مصطفى بدوى**. وقد نشر لأول مرة فى العدد الرابع عشر من مجلة «**صحيفة تاريخ العالم**» (١٩٧٢).

ومادامت قد ذكرت «**صحيفة الأدب العربى**» فلأذكر أيضا أن عددها الثانى (١٩٧١) قد حوى مقالة **لمصطفى بدوى** عنوانها «**الإسلام فى الأدب المصرى الحديث**» حيث يتحدث عن كتاب «**على هامش السيرة**». وجدير بالذكر أن هذه المقالة قد ترجمها إلى العربية د. **عبدالواحد علام** وظهرت فى مجلة «الثقافة» فى عددى مايو ١٩٧٩ ويونيو ١٩٧٩.

* «**سلسلة اللغة والأدب الإنجليزى، الكتاب الثانى**» تحرير د. **زينب رأفت** الأستاذ المساعد بجامعة الإسكندرية (الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٩) وتورد فيه مقالة عنوانها «**طه حسين ١٨٨٩ - ١٩٧٣: نور العقل يقهر الظلام**» ظهرت فى إحدى مطبوعات اليونسكو، دون ذكر للتاريخ أو المجلد.

ويبقى أن أذكر أن العدد السادس (أكتوبر ١٩٧٠) من مجلة «**لوتس: الأدب الأفريقى الآسيوى**» نشر فى طبعته الإنجليزية عرضا لكتاب «**طه حسين كما يعرفه كتاب عصره**» الصادر عن دار الهلال لمجموعة من الكتاب احتفالا ببلوغ العميد سن الثمانين. والعرض بقلم **آمال فريد** وهو يشير إلى مقالات **لمحمود تيمور، وعبدالرحمن صدقى، وكامل زهيرى، وعبدالحميد يونس، وشكرى عياد، وريمون فرنسيس، ومحمود أمين العالم عن طه**.

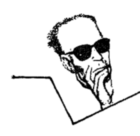
كما أن العدد العشرين (أبريل/ يونية ١٩٧٤) من نفس المجلة حوى مقالة **ليوسف السباعى** عنوانها «**فى الذكرى: الدكتور طه حسين من مصر ومعركة التحرير**».

ملحوظة ختامية

كثير من الكتابات المذكورة أعلاه موجه إلى القارئ الأجنبى الذى لا يكاد يعرف شيئا عن **طه حسين** أكثر مما هو موجه إلى القارئ العربى الذى عرفه وعايشه أعواما طوالا. ومن ثم قد يستشعر القارئ العربى شيئا من خيبة الأمل حين يقرأ هذه الأعمال فلا يكاد يخرج من أغلبها بجديد. على أنها - رغم ذلك - لا تخلو من استبصارات نقدية قيمة، وتتيح لنا رؤية أديبنا العربى من منظور مغاير حين يكون الكاتب ابن ثقافة أجنبية، فضلا عن أنها تفى بالغرض الأساسى منها وهو تقديم فكر **طه** وفنه إلى قارئ الإنجليزية، كائنة ما كانت جنسيته.

ولا ريب في أن حظ **طه حسين** فى الإنجليزية، لم يكن كحظه فى الفرنسية حيث تكثر ترجمات أعماله، والكتابات المكتوبة عنه، والدراسات الوافية لصلاته بالأدب الفرنسى. ولعل ذلك راجع فى المحل الأول (فضلا

عن الأسباب التى أوردتها فى مطلع هذا المقال) إلى قلة ما ترجم من أعماله، نسبيا، إلى الإنجليزية. لقد أصبح حتما لزاما أن تنقل فصول كاملة من كتبه «**ألوان**» و«**فصول فى الأدب والنقد**» و«**حديث الأربعاء**» و«**أديب**» إلى الإنجليزية، وأن تنقل إلى تلك اللغة - على المدى الطويل - النصوص الكاملة لكتب «**فى الأدب الجاهلى**» و«**تجديد ذكرى أبى العلاء**» و«**مع المتنبى**»؛ فهى نصوص لا غنى عنها لكل دارس جاد للأدب العربى، بعد أن عمقت دراساته رأسيا، وامتدت أفقيا فى الجامعات ومراكز الأبحاث الغربية وغيرها. لكن من عساه يكون قادرا على النهوض بهذا العبء الذى يستلزم معرفة تامة بالتراث الأدبى لكل من اللغتين العربية والإنجليزية؟ «**سؤال ألقيه على نفسى حين أصبح، وألقيه على نفسى حين أمسى**، وأضرع إلى الله بين ذلك أن يجنبنى اليأس، ويعصمنى من القنوط، «إنه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون»، إذا كان لى أن أستعير كلمات العميد التى ختم بها كتاب «**المعذبون فى الأرض**» (المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، المجلد الثانى عشر، **علم الأدب** (٢) القسم الثانى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٤، ص٨٩٧): «**إنى لأنظر حولى فلا أرى غير آحاد تقعد بهم مشاغلهم عن الوفاء بهذه الأمانة، والبقية .إما مريد غير مستطيع، أو مستطيع غير مريد. فمتى تجتمع الإرادة والاستطاعة؟**».



تقديم : نبيل فرج

خمس رسائل إلى طه حسين
من : الحكيم ، وخليل مطران ، ومى

هذه خمس رسائل مخطوطة كتب الأولى، توفيق الحكيم، وكتب ثلاثاً منها الشاعر خليل مطران، وكتبت الأخيرة الآنسة ميّ . وتنفرد «إبداع» بنشر الرسائل الخمس كوثائق هامة تلقى أضواء كاشفة على العلاقة القوية التى كانت قائمة بين الموقعين على هذه الرسائل وعميد الأدب العربى .

وتعود علاقة الصداقة التى ربطت بين **طه حسين** و**توفيق الحكيم** إلى سنة ١٩٣٣ عندما أصدر **الحكيم** مسرحية «**أهل الكهف**» فتناولها عميد الأدب بالنقد والتحليل، معتبراً إياها حدثا ذا خطر فى تاريخ الأدب العربى. ومنذ ذلك التاريخ احتل الحكيم مقعده إلى جانب المجددين الكبار، وتوثقت أواصر الصداقة بينه وبين **طه حسين** حتى اشتركا معاً أثناء الرحلة التى جمعت بينهما فى فرنسا عام ١٩٣٦ فى تأليف كتاب «**القصر المسحور**» الذى صدرت طبعته الأولى عن دار النشر الحديث سنة ١٩٣٧، ثم أعيد طبعه فى مايو ١٩٥٧، وأهدياه باسمهما إلى السيدة **سوزان** زوجة **طه حسين**.

وغنى عن البيان أن هذا التفاهم العميق الذى جمع بينهما، يرجع إلى الثقافة المشتركة التى نهلا من مصادرها العربية والفرنسية، وانخراطهما معاً فى تيار التجديد الشامل، وإيمانهما بقيم العقل والحرية وبالحضارة المتوسطية التى تجمع بين مصر وأوربا. غير أن هذا الاتفاق لا ينفى الخلاف بين شخصية كل من الرجلين وفلسفته.

فعلى حين نجد الحكيم مثالياً متأملاً يعيش فى برجه العاجى، أو يمسك العصا فى الوسط، نرى **طه حسين** أكثر ارتباطاً بقضايا بلاده، وأكثر تأثيراً فى تطورها، لا يضع خطوطاً فاصلة بين الثقافة والمجتمع. ولهذا دفع **طه**



أخي كمال [illegible] وأكرر شكري [illegible]

أكتب إليك من المستشفى [illegible] تأخرت [illegible]

أيضا في غضون [illegible] ولم أتمكن [illegible]

[illegible] تعمل [illegible] ليزودوا [illegible]

[illegible]

[illegible] الأعمال [illegible]

[illegible]

وهو ما [illegible]

هل [illegible] الوقت [illegible]

الآن [illegible]

أما [illegible]

وهكذا أكتب إليك [illegible]

هل أن [illegible] بل [illegible]

وهل [illegible] أطلب منك أن [illegible]

٢

التجارب بأجزائه عن تسجيل ملاحظاتها الآن .. وأنا أسائل
نفسي ما هو واجب التجارب حالياً ؟ وأقصد بالتجارب الأولى
الشعبية التي نراها تصدر عنه وعن ثقافته الشعبية والريفية
أو الصور الزراعية .. ولكني أقصد [illegible] الآداب كلها التي
تمتع وتلهم . ماذا تستطيع أن تفعل هذه التجارب كلها الآن ؟ .. لقد
تجمل لي فيهم سكونك ومعه هدوءك فتشعر أنه صحافتكم في
التاريخ كله ؟ .. وتتم هل أنا سأكتب صفحة .. أنا كل شيء
في أمس وفيه مخطط ثابتة .. وأنا لو أفكر في كل شيء لها
لو كنت أنا المفرط في التجربة .. فأنا أحسب الهجانة
بلادي أراها كما يعيشها الإنسان الصالح .. ولكني بأمانة
أرجو أن أعترف أن لا أستطيع هذه الشيء .. وما أهون أن أعمل
أقطع بالكتب مع مكاتبه وأرتشف مع المؤلفين وأنشد مع المشتريه
ولكني سأتحول ماذا أكتب الآن وماذا أؤلف ؟ .. أنا في حاجة
إلى أن أحس أكثر هذه اللحظات .. وأن أعيش كل شيء ..
ولحظة .. وأرجو أن أعيش مرة أخرى كل تجارب عندما تقبل
لي أسباب الحرية مرة أخرى .. ما يؤسفني أن تكون التجارب

حسين حريته ورزقه ثمنا لم يدفعه الحكيم الذى آثر أن يعيش لفنه فقط دون أن يكون لهذا الخلاف أى أثر سلبى على علاقة كل منهما بالآخر، فقد ظل الحكيم يعتبر **طه حسين** أسطع ضوء للفكر العربى فى هذا القرن، «**والمنارة المضيئة فى الشرق**»، وظل **طه حسين** يحمل للحكيم تقديراً بالغا، ومحبة غامرة. وهذا ما تكشف عنه مقالاتهما والرسائل الشخصية المتبادلة بينهما، ومنها هذه الرسالة التى يثير فيها توفيق الحكيم قضية أدبية على جانب كبير من الأهمية، وهى : هل يكتب الأدب مواكباً للأحداث ، أم يكتب بعد أن يعيش هذه الأحداث كمواطن وإنسان، وبعد أن ينجلى الغبار الذى يحجب الحقيقة، فتتضح الرؤية بكل أبعادها وعمقها! .

ورأى الحكيم فى هذه القضية بالغ الوضوح، بالنسبة لكاتب يعرف جيداً مشاكل المجتمع والعصر ويتعامل معها من منظور مختلف عن منظور غيره.

والرسائل غير مؤرخة، كعادة الحكيم فى كثير من رسائله أو كل رسائله التى تمس أمور السياسة خوفا مما يمكن أن تجلب له من مشاكل إذا وضع تاريخها.

أما الرسائل الأخرى التى تتصل بحياته الشخصية، فإنه يؤرخها.

ورغم عدم كتابة التاريخ على الرسالة، فمن الواضح انها كتبت بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ مباشرة، فى صيف تلك السنة، فى هذه الفترة الدقيقة الحرجة من تاريخ مصر، التى كانت تودع فيها عالما وتستقبل عالما آخر، لم يكن بوسع أحد أن يتبين معالمه.

وبحسب هذا الافتراض، فقد كان الحكيم يعمل وقتها مديرا لدار الكتب بباب الخلق منذ ١٩٥٠ إلى ١٩٥٨، وكان **طه حسين** هو الذى اختاره لهذه الوظيفة حين تولى وزارة المعارف قبل الثورة فى ١٣ يناير ١٩٥٠.

يؤكد هذا الافتراض الزمنى أن **طه حسين** حين قامت الثورة لم يكن فى مصر. كان قد غادرها فى شهر يونيو ١٩٥٢، والخطاب مرسل إليه من البندقية، حيث كان يشارك فى مؤتمر عن حقوق المؤلفين من الأدباء والفنانين فى الحياة المعاصرة، ومشكلة الرقابة، عقده اليونسكو فى أواخر سبتمبر، واختير طه حسين مقررا لفرع الأدب.

وهذا هو نص رسالة الحكيم:

أخى الجليل

أكتب إليك فى القاهرة والحر شديد. فهذا الصيف أيضا قد مضى أكثره ولم أظفر بإجازة . فقد عادت الحكومة إلى القاهرة تعمل بنشاط، ودعت كبار موظفيها إلى النزول عن إجازاتهم أو قطعها ليؤدوا واجبهم من حكومة الدولة المقبلة على أعمال كبيرة. فلم أر من المناسب ولا من الجائز أن أفكر فى إجازة أو راحة. وإنما هى فترات فى آخر كل أسبوع لو استطعنا اختلاسها للسفر إلى الإسكندرية نتبرد بنسيم البحر لكنا من السعداء.. أما السفر إلى البندقية فأمر بعيد المنال فى الوقت الحاضر. وهكذا كتب علينا البقاء فى باب الخلق صيفين متواليين..

على أن أحداث مصر قد شغلتنا عن الحر والشعور بوطأته. وهى أحداث أجل من أن توصف فى خطاب. بل إنى أرى الأدب عاجزا عن تسجيل تلاحقها السريع.. وإنى لأسائل نفسى ما

٣

ثانياً .. وما يترتب على ذلك الفريق استطاع أن يصبح
مطلقة كبادة ورقة أخرى في سورية .. وهذا معناه أنه
يجب أن يبدأ أول ما يبدأ بتهيئتها في أحوالها الأولى ..

أما بعد فإنني أرجو أن تكونوا جميعاً في أحسن حال
من الصحة والهناء وأن تبلغوا تحياتي للسيدة الكريمة
ولمؤنس وفريد وإني في انتظار أخباركم الطيبة.
ولكم مني أطيب التحية وأصدق المودة

المخلص
شكري القوتلي

هو واجب الأدب حيالها؟ وأقصد بالأدب لا ذلك التعبير السريع الذى يصدر عن وحى القصائد الشعرية والزجلية أو الصور الإذاعية.. ولكنى أقصد الأدب الحق الذى يفهم ويهضم. ماذا يستطيع أن يفعل هذا الأدب الآن .. لقد قيل لى فيم سكوتك ومصر حولك تشهد أعجب صفحاتها فى التاريخ الحديث؟. ولكن هل أنا ساكت حقاً.. إن كل شيء فى رأسى ونفسى مضطرب ثائر.. وإنى لأفكر فى كل شيء كما لو كنت أنا المنوط به حل الأمور.. فأنا أعيش حياة بلادى الآن كما يعيشها المواطن الصالح.. ولكن باعتبارى أديبا أعترف أنى لا أستطيع بعد شيئا .. وما أهون أن أحمل القلم لأكتب مع الكاتبين وأؤلف مع المؤلفين وأنشد مع المنشدين ولكن لا أدرى ماذا أكتب الآن وماذا أؤلف؟.. إنى فى حاجة إلى أن أعيش أولاً هذه اللحظات.. وأن أعيشها كإنسان.. وكمصرى.. وأرجو أن أعيشها مرة أخرى كأديب عندما يكتمل لى استيعاب أكثر نواحيها.. فالإنسان أولا والأديب ثانيا.. وما الأديب إلا ذلك الذى استطاع أن يعيد خلق الحياة مرة أخرى على الورق.. وهذا معناه أنه يجب أن يبدأ أول ما يبدأ بأن يعيشها فى أحداثها الأولى..

أما بعد فإنى أرجو أن تكونوا جميعا فى أحسن حال من الصحة والهناء. وأن تبلغوا تحياتى للسيدة الكريمة ولمؤنس وفريد وإنى فى انتظار أخباركم فى البندقية.

ولكم منى أطيب التحية المودة.

المخلص

توفيق الحكيم

ثلاث رسائل من خليل مطران إلى طه حسين

أما رسائل خليل مطران شاعر وأحد رواد التجديد، فى الشعر العربى الحديث فقد كتبت فى سنتى ١٩٣٦ ، ١٩٣٨ ، ويتناول فيها الشاعر الكبير بعض أخبار الفرقة القومية المصرية للتمثيل ، التى أنشأتها الدولة سنة ١٩٣٥ ، وتولى خليل مطران إدارتها حتى سنة ١٩٤٢.

وتفصح هذه الخطابات كغيرها مما كان يرسله الكتاب والشعراء والنقاد إلى طه حسين، عن التقدير البالغ، الذى كان يحمله الجميع إلى عميد الأدب العربى ليس فقط للمكانة الأدبية الرفيعة التى يتبوؤها، وإنما للخلال الجميلة التى تمتع بها طه حسين فى تعامله مع كتاب عصره وتلاميذه.

وأهم ما تشف عنه هذه الرسائل احتفال طه حسين بهذه الفرقة المسرحية الناشئة، التى قدمت ثلاثة أعمال من ترجمة طه حسين وكان يتابع أخبارها منذ افتتاحها بمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم.

وهذه هى نصوص الرسائل الثلاثة:

الرسالة الأولى:

القاهرة فى ١٩٣٦/٨/٢٧

حضرة الأعز الأستاذ الكبير

ورد الساعة كتابك وردّ إلىّ شيئا من العافية فأنا أستطيع الكتابة إليك من الفور وفى النفس من برح الشوق ما فيها.

النقابة الزراعية المصرية العمومية
شارع الشيخ ابو السباع رقم ٨

العنوان التلغرافى : سنديكول بمصر
تليفون رقم { ٥٤٤٠٠ ٥٤٠٠٦

قلم ....
الموضـوع ....
مطلوب الرد ....

نمرة القيد	
نمرة الكوبيا	
عدد المرفقات	

القاهرة فى ٢٧/ ٨/ سنة ١٩٣٦

حضرة الأعز الأستاذ الكبير

ورد الساعة كتابكم ورد الي شيئاً من العافية فأنا استطيع الكتابة
اليكم من الفور ونحو النفس من مبرح الشوق ما فيها.
اني لسعيد اولاً بأنكم تنعم بطيب الجو وسلامة الجسم وانكم الى
ذلك تضيف لذة روحية قوية هي لكم في العزلة تسلية وستكون به للشرف
بل بالعالم الادبي مفخرة من تلك المفاخر التي تتحف بها الالباب أنا بعد أن.
واني لسعيد ثانياً بان صحة السيدة المصونة الفاضلة قرينة استاذنا في
صحة وسرور وان نجليكما العزيزين على ما تحبان وتحبه لها. ادام الله
لكم هذه النعم بل زادها وبارك فيكم ليطول تمتعها.
الفرقة القومية اجهدتني فيها اجهد من علل اخر وقد بترت منها
اللجنة ما كانت مصرة على بتره وانقذ الامر وبذلت ما اوتيت من
قوة في سلسة الجراح لتخفيف ما استطيع تخفيفه وقد اصلحت به شأنه
بمعظم ما استطعت اصلاحه ولكني تذكرت سيما ارجو ان يوفق
اما سير الفرقة بعد هذا فمنتظم ومنهي للموسم من الروايات ما لدينا
بادئين بما يسمى بالتأليف او يشبهه وعند عودة استاذنا بالسلامة اصف
له كل ما يجدر بالعرض عليه ولا افعل الآن تجنباً لزيادة المجهود في الكتابة
واختم جوابي هذا على الرغم مني دون ما به بوادر ان اقول الشيء الكثير
مهدياً اليكم والى الاسرة المحترمة العزيزة تحيات ود واجمل ما درج عمر
صميم الفؤاد.

المخلص
خليل مطران



إنى لسعيد أولا بأنك تنعم بطيب الجو وسلامة الجسم وإنك إلى ذلك تضيف لذة روحية قوية هى لك فى العزلة تسلية، وستكون للشرق بل للعالم الأدبى مفخرة من تلك المفاخر تتحف بها الألباب آنا بعد آن.

وانى لسعيد ثانيا بأن حضرة السيدة المصونة الفاضلة قرينة أستاذنا فى صحة وسرور وأن نجليكما العزيزين على ماتحبان ونحبّ لهما. أدام الله لكم هذه النعم بل زادها وبارك فيها ليطرد نموّها.

الفرقة القومية أجهدتنى فيما أجهد من علل أخر وقد بترت منها اللجنة ما كانت مصممة على بتره وأنفذ الأمر وبذلت ما أوتيت من قوة فى بلسمة الجراح لتخفيف ما أستطيع تخفيفه وقد أصلحتُ من شأن بعضهم ما استطعت أصلاحه وأسعى لآخرين سعيا أرجو أن يوفق.

أما سير الفرقة بعد هذا فمنتظم ونهيىء للموسم من الروايات ما لدينا بادئين بما يسمى بالتأليف أو ما يشبهه وعند عودة أستاذنا بالسلامة أصف له كل ما يجدر بالعرض عليه ولا أفعل الآن تجنبا لزيادة المجهود فى الكتابة.

وأختم جو ابى هذا على الرغم منى لأنه كان بودى أن أقول الشىء الكثير، مهديا إليك وإلى الأسرة المحترمة العزيزة تحيات ود وإجلال صادرة عن الفؤاد

المخلص

خليل مطران

الرسالة الثانية : ١٩٣٨/٧/٢٧

حضرة صاحب العزة الأستاذ الجليل الدكتور: طه حسين بك عميد كلية الآداب بالجامعة المصرية

أتشرف بإبلاغ عزتكم شكر لجنة ترقية المسرح المصرى وشكرى الخاص لما تفضلتم به على الفرقة القومية المصرية من التحفة النفسية بإهدائكم إليها ترجمتكم لقصة أنتيجون احتسابا لخدمة الفن ونشر الثقافة المسرحية.

وقد عاق عن وصول هذا الشكر الرسمى إليكم فى حينه أننى لم أظفر بالعنوان إلا اليوم على أثر زيارة زرتها لفضيلة مولانا المفتى شقيقكم بوزارة الأوقاف.

وأملى أن تكونوا مع الأسرة الكريمة فى أتم صفاء.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

مدير الفرقة القومية المصرية

خليل مطران

(...) عنوانى من أول أغسطس إلى أول أكتوبر سنة ١٩٣٨ هو بيروت (لبنان) بشباك البريد.

الرسالة الثالثة : ١٩٣٨/١٢/٢٥

حضرة صديقى الجليل أعزك الله.

تلقيت كتابك الكريم وسررت كل السرور بما تفضلت به من الثناء على الفرقة القومية المصرية فى مديرها ومخرجها وممثليها وممثلاتها وأستاذ العربية فيها.

العنوان التلغرافى (فرقومية)

الفرقة القومية المصرية

شارع عماد الدين رقم ١٤٠

تليفون رقم ٥٦٣٤٠

القاهرة فى ٢٧/٧/٣٩

حضرة صاحب العزة الاستاذ الجليل الدكتور طه حسين بك

عميد كلية الآداب بالجامعة المصرية

اتشرف بابلاغ عزتكم شكر لجنة ترقية المسرح المصري وشكري الخاص لما تفضلتم به على الفرقة القومية المصرية من التحفة النفيسة باهدائكم الى ترجمتكم لقصة انتيجون احتسابا لخدمة الفن ونشر الثقافة المسرحية

وقد عاق من وصول هذا الشكر الرسمي اليكم في حينه انني لم اظفر بالعنوان الا اليوم على اثر زيارة زرتها لفضيلة مولانا المفتي شقيقكم بوزارة الاوقاف

واملي ان تكونوا مع الاسرة الكريمة في اتم صفاء

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ؟

مدير الفرقة القومية المصرية

خليل مطران

صح : عنواني من اول اغسطس الى اول اكتوبر ١٩٣٩ هو بيروت (لبنان) بشباك البريد

وإن شهادة بصدرها ذلك الفعل الصادق الحكم وذلك القلب الذى لا يستهويه إلاّ الحق وذلك العلم الذى تستمد منه الحجة لخليقة بأن تملأ جوانحهم فخراً وشكراً فهم بعد اليوم يعدّون أنفسهم قد أنصفوا وما كانوا ليطمعوا فى أكرم من هذا الجزاء لما لقوا ويلقون دون خدمة الفن والثقافة المتصلة به من شديد العناء.

خليل مطران

●

وهاهى أخيراً رسالة الانسة مى. وقد كتبتها لطه حسين حين عاد إلى مكانه الطبيعى فى الجامعة فى ديسمبر ١٩٣٤ محمولا على أعناق الطلبة بعد نحو سنتين من فصله، فاهتزت مصر كلها فرحاً من أقصاها إلى أقصاها.

كان طه حسين أول مصرى يتولى عمادة كلية الآداب فى ١٩٣٠. وبسبب تمسكه باستقلال الجامعة، فى ظل دكتاتورية إسماعيل صدقى، نقل إلى وزارة المعارف فى ٣ مارس ١٩٣٢، ثم أحيل إلى المعاش فى ٢٩ من نفس الشهر.

ومن بين الرسائل العديدة التى تلقاها طه حسين فى هذه المناسبة، مناسبة العودة، رسالة قصيرة من الآنسة مى، تبدى فيها سعادتها بعودة «أبى العلاء»، طه حسين، إلى الجامعة.

ومىّ كاتبة لبنانية ولدت فى الناصرة بفلسطين سنة ١٨٨٦، وتوفيت فى لبنان سنة ١٩٤١.

عرفت «مى» **طه حسين** سنة ١٩١٣، حين استمع إليها فى حفل تكريم **خليل مطران** ولمع اسمها فى الشرق فى العشرينيات والثلاثينيات، وكان صالونها الأدبى فى بيتها، منذ ١٩١٤، ملتقى للكتاب والشعراء والمفكرين من أنحاء الوطن العربى ، تستقبلهم مساء الثلاثاء من كل أسبوع وكانت كاتبة معتدة بنفسها، تتحرك بين ضيوفها كالبدر المتألق، تملك وجها صبوحا، وقامة رشيقة، وصوتا أنثويا رقيقا، وصفه طه حسين بأنه ينفذ فى خفة إلى القلب.

وهذه هى رسالة مىّ إلى طه حسين:

مصر فى ٢٨ نوفمبر سنة ١٩٣٤

يا أبا العلاء:

«مبروك» حقك يُردّ إليك كما يرد إلى الشباب المصرى حقه عندك!

أود أن أذكرك أنى تنبأت بهذا فى إيوان أبى الهول بتاريخ ١٢ يوليو، وكاهن أوزيريس يشهد. قلت يومئذ ان الجامعة المصرية تستدعيك إليها خلال شهر نوفمبر، ولم يكن فى ذلك الحين من حديث أو شبه حديث عن الأزمة التى ظهرت فى الشهرين الأخيرين.

أتعد، يا أبا العلاء وفولتير معا، أتعد بتصديق إلهام المرأة بعد اليوم؟

لقد كنت طول هذه المدة رجلاً، وعرفت أن تتألم كرجل حقّا.

لدى الآن كلمة واحدة أرجو أن تغتفر ما فيها من أنانية: إنى سعيدة.

«مىّ»

مصر في ٢٨ نوفمبر ١٩٢٤

يا أبا العلاء، حقك يرد إليك كما يرد إلى

الشباب الملك حقه عندك! ومبروك،

أود أن أذكرك أني تنبأت بهذا في إيوان أبي

الهول بتاريخ ١٢ يوليو، وكاهن أوزريس يشهد.

قلت يومئذ أن الجامعة المصرية ستدعيك إليها خلال

شهر نوفمبر، ولم يكن في ذلك الحين من حديث أو

شبه حديث عن الأزمة التي ظهرت في الشهرين الأخيرين

أتعد، يا أبا العلاء، وقولتها معًا، أتعد بتصديق إلهام

المرأة بعد اليوم؟

لقد كنت طول هذه المدة رجلاً، وعرفت أن

تتألم كرجل حقًا.

لديّ الآن كلمة واحدة أرجو أن تغتفر ما فيها

من أنانية: إني سعيدة

«ميّ»

"أربع قصص قصيرة"

امرأة . . ورجلان

في شباك قطار الليلْ

يبدو شبحانْ . . .

رجل وامرأة يعتنقانْ

في الشباك التالي ،

رجل يجلس منفرداً . .

في صمت حجريْ . .

رجل غجرَي ..

فى المطعمْ . . .

رجلٌ وامرأةٌ

يقتسمان ـ التفاحةَ قسمينْ

ويصبّان الخمرة فى كأسينْ . . .

فى المائدةِ الأخرى ،

جلس الرجل الغجرى . .

قسم التفاحة قسمين . .

وصب الخمرة فى كأسينْ . .

فى شباك الفندقِ

يبدو شبحانْ

رجل غجرى وامرأة يعتنقانْ

فى الشباك التالى

رجل يجلس منفرداً

فى كرسى مكسورْ . .

رجل مهجور . . .

●

لقـــاء

رجلٌ أخرسْ . .

وامرأةٌ حسناءْ . . .

يلتقيانْ . . .

يتبسّمُ . . تبتسمُ المرأةُ ،

يومىءُ . . تومىء . . .

ينهضُ . . تتبعهُ . .

يمشى . . تمشى معهُ . . .

حتى يصلا آخر هذى الدنيا

يقف الرجل الأخرسُ مُرتبكاً . . .

يتساءل في سرّه :

ـ ما آنَ لها أن تفهم أني رجل أخرسْ ؟ .

في حين ، تظل المرأة ، قربهُ واقفةً :

تتساءلُ :

ـ ما آن له أن يفهم أني امرأة خرساء . . .

●

عطب

في يوم ما ،

كنت أُراقصها . . .

وإذ اقتربت إحدى أذنيها من شفتيّ

همست : أحبكِ

فابتسمتْ . .

وأشاحت عني . .

وانتهت الرقْصه . . .

. . .

بعد ثلاثة أيام . .

همستْ حين جلسنا فى « الباص » : أحبكَ . . .

فاضطربت أذناى

وقلت لها :

ـ عفواً ، لم أسمع ما قلتِ . . .

أجابتْ :

ـ أبداً . . . أتساءل ، إن كان « الباص » به عطبٌ . .

قلتُ : أجل . . .

إن الباص به عطب

وانتهت القصة . . .

« حـكايـات »

السـاعة ، أذكرُ ،

أنى فى عصر ما ،

كنت سريراً لفتاةْ . . .

تتنهد لصقى طول الليل . . وتجرى العبرات

وأنا ، لا أملك ، إلا أن أصغى للبنتِ

كأى سرير أخرسْ

لا ينبض . . لا ينبس . . لا يتنفسْ

حتى كانت أمسيةٌ . .

أذكر أن البنت أتت للبيت مبكرةً ،

تعرت . . والتصقت بى . . .

ثم ابتدأت . . تتلمسنى . . وتعانقنى

وتناشدنى : إن كنت سريرى حقاً . . فتحوّل رجلاً . .

إذ ذاك تحرّك فى جسدى قلب من خشبٍ . .

وأطعتُ . .

فظلت . . طول الليل تجربنى . .

حتى طلع الصبح علينا . .

فاستيقظنا . .

ومضينا للقاضى . . وتزوجنا

داشيا مارينى

أحمد عمر شاهين

هل سبق لك أن . . . ؟



رفع ساقاً بيضاء ممتلئة وقال: هل لك عشاق كثيرون؟

كانت تجلس بجانبه فى مواجهة مرآة بطول السرير ذات إطار خشبى مذهب. «وماذا عن زوجك؟» وحين رأى أنها قد نهضت ووقفت أمامه غارقة فى أفكارها، صمت.

بدأ يخلع ملابسه، مديراً ظهره لها، قالت: «مالك؟ أنت ترتجف» أجاب: «مُثار». تركته يمسك يدها، ويقربها منه. للحظات بدا لها أنها ترى وجه زوجها كما بدا ذلك الصباح، وجه شاب محبط وحقود. نظرت إلى رأس الفتى قالت: «لا أريد أن أحمل». نهضت وذهبت إلى الحمام، شعرت به يحملق ساهماً فى صدرها وبطنها وساقيها: «ماذا يفعل زوجك طوال النهار؟»، رأته ينهض من السرير، ينحنى ليبحث عن شبشبه، يذهب إلى الحمام ويقفل على نفسه. بدأت ترتدى ملابسها: «هل لاحظت لكنتى الألمانية؟»، نظر إليها بعينين خضراوين كسولتين. فى مواجهة السرير وبطوله مرآة فى إطار خشبى مذهب، انتظرته

* داشيا مارينى : روائية إيطالية ولدت ١٩٣٦، نالت روايتها « **عصر السخط** » الجائزة الأدبية الأولى فى إيطاليا ١٩٦٢، من رواياتها الأخرى: «الجائزة»، ولها عدة مجموعات قصصية، وفى قصتها هذه تتناول لحظة نفسية لبطلتها تستعيد فيها مرات ومرات ما حدث معها فى إحدى نزواتها المحبطة.

حتى نهض واتجه إلى المطبخ، رأته يفتح الثلاجة ويتناول زجاجة كولا: «هناك بسكويت بالكريم .. أترغبين؟»، راقبته وهو يتناول كوبين من الكريستال ويتفحصهما فى الضوء ليتأكد من نظافتهما: «أمازلتما تنامان معاً؟» أمسكت بعلبة البسكويت ومزقت الورقة الخارجية، فتحتها وبدأت تأكل اثنين فى المرة الواحدة. عيناه نصف مغلقتين، مقطب الجبين: «إنه يحبك!»، اتجه إلى المطبخ ليحضر الثلج، ابتسمت، أمسكت بيده ووضعتها على ركبتها لتريه أنها ليست خائفة، لكنه سحبها بسرعة كأنه لايريد أن يعرضها لنظراتها.

خلع السويتر بسحبه من فوق رأسه، طبَّقه أربع طيات ووضعه فى درج فى دولاب داخل الحائط، ثم خلع سرواله، رفعه بيديه، ثنى الساقين، هزهما ووضعه على ظهر الكرسى: «قلت إن زوجك..» رأته يصعد على السرير، ويمد يده ليسدل الستائر: «مالك .. إنك ترتجف؟»، أجاب: «أنا مُثار قليلاً»، نظرت إلى ظهره الأملس المشدود، إلى وركيه الناعمين، ساقيه البيضاوين، اسطوانتين متماثلتين بلا عضلات. ركع على ركبتيه لينظف السائل المتناثر، ابتسمت، نهضت، كان البانيو قد امتلأ بالماء الساخن، أسقطت قطعة الصابون على الأرض، بدأت تجفف نفسها، ناظرة من النافذة لحركة المرور فى الشارع، ولصف الأشجار الخضراء تتحرك بكسل، عاد إلى الغرفة يحمل كوباً من الكولا، رمقها للحظة، تطلعت إلى جسده العارى الممدد على الملاءة، إلى ساقيه البيضاوين الأملسين، إلى ساعديه المشدودين، إلى يديه الخشنتين، يدىْ عامل. إلى عنقه الغليظ المتماسك، ووجهه الجميل بابتسامته النمطية:«حدثينى عن زوجك»، جلست بجانبه، تناولت الكأس التى مدها لها، رأته يقفز من السرير باحثاً عن شبشبه: «هل تحبينه حقاً؟»، نظر إلى فتات البسكويت الذى تناثر على السرير، بضيق، ناولها منديلاً نظيفاً لتتخذه فوطة: «لكن إذا كنت تحبينه فلماذا تخونينه؟»، نظرت إلى ساعة الحائط، حين عادت إلى الغرفة رأته جالساً على السرير ماداً ساقيه ومسنداً ظهره على ظهر السرير، استلقت بجانبه: «هل زوجك غنى؟» انحنى ليخلع حذاءه وجوربه الأبيض، فشمت رائحة كالبرمجوث المخلوط بما يشبه رائحة البصل المحمر الحادة: «هل سبق لك أن زرت ميونيخ؟»، كانت أسنانه صغيرة وتوجد مسافة بين كل سن وأخرى.

عيناه الخضراوان الجميلتان كانتا بلا بريق، رأته يتناول سروالاً أزرق فاتحاً من الدولاب، وقميصاً أخضر غامقاً مزيناً بزهور سوداء، تمددا على السرير غير المرتب، كان قد وضع على الأرض كوب

الكولا: «كم عمر زوجك؟»، مد يده ليربت على ظهرها، نزلا السلالم معاً، هو أولاً وهى تتبعه. تذكرت وهى ترى شعره المتموج الجميل، أنها لم تلق نظرة على المرآة قبل أن تخرج، ولكى تخفى شعرها المنكوش، ربطت منديلا حول رأسها: «أتفكرين فى زوجك؟»، قالت: «ليس تماماً»، و«لكنك تحبينه؟»، رأته وهو يقف أمام المرآة ويمسد بفرشاة فضية اليد شعره، راقبته وهو يلتقط كأسين من الكريستال، ويتفحصهما فى الضوء ليتأكد من نظافتهما، ويصب فيهما السائل البنى، ثم يذهب إلى المطبخ ليحضر الثلج، قالت ضاحكة: «هو في مثل سنى تقريباً»، نظر فى عينيها، ثنى ساقه البيضاء ثم وقف . فى الوقت نفسه كان البانيو قد امتلأ بالماء الساخن، أسقط قطعة الصابون على الأرض، تطلعت إلى وجهه الجميل الخالى من التعبير للحظة، بدا فيها وكأنه يتدفق بالحياة والذكاء: «ولكن إذا كنت تحبينه فكيف تستطيعين أن ..!»، مزقت الورقة وبدأت تأكل البسكويت قطعتين في المرة الواحدة. رقبته المستقيمة المتماسكة ثابتة كأنها قُدَّتْ من صخر: «لو عرف زوجك ماذا يمكن أن يقول؟»، نظر إلى الفتات المتساقط على السرير، وأسرع ليناولها منديلاً نظيفاً لتستخدمه كفوطة، في الخارج كان الظلام الكثيف يعم الحديقة، والسحاب الرمادى يعكس أضواء المدينة، أشارت برأسها، كادت كأس الكولا أن تندلق على السرير، أمسك بها في الوقت المناسب: «إذا كنت غير مخلصة له فأنت لا تحبينه»، هز رأسه بوهن، شاهدته وهو يخرج سروالاً أزرق فاتحاً من الدولاب، وقميصاً أخضر غامقاً بزهور سوداء، «هل لك عشاق كثيرون؟»، ومد يده ليربت على ظهرها، نظرت إلى ساعة الحائط، بدأت ترتدى ملابسها، تجمعها عن الأرض بحركات سريعة، لاحظت جسده العارى الجميل يتمدد على الملاءة المجعدة، ضحك واضعاً يده على صدره، قال: «أنا أتبع ريجيماً غذائياً»، راقبته وهو يحمل كأسين من الكريستال، وضعهما فى الضوء، ليتأكد من نظافتهما: «يوجد بسكويت بالكريمة .. أترغبين؟»

كان مقطب الجبين وعيناه نصف مغلقتين.

خلع السويتر أولاً بسحبه من فوق رأسه، وطبقّه أربع طيات، ووضعه فى درج دولاب في الحائط. ثم خلع سرواله، ووضع الساقين على بعضهما ونفضه ثم وضعه على ظهر الكرسي: «كم مضى على زواجكما؟»، تركته يمسك يدها ويضعها بين ساقيه: قالت«مالك؟ أنت ترتجف؟«، قال: «هائج»، وتراءى لها وجه زوجها ذلك الصباح، شاب متجهم ومحبط، كان صامتاً، قالت: «أين فى ألمانيا؟»، قال: «ميونيخ

موطنى» . عدّت نقاط الكولا التى تساقطت على البساط الأبيض، مد ساقيه، كادت كأس الكولا أن تندلق، أمسك بها فى الوقت المناسب، قال: «عملت ميكانيكيا، وحارساً ليلياً، وموديلاً للقصص الرومانسية فى بعض المجلات، وغنيت فى بعض المطاعم»، نزل عن السرير، وبدأ يرتدى ملابسه، ببطء مديراً لها ظهره.

«حدثينى عن زوجك»، قال وهو يرفع ساقاً بيضاء ممتلئة، فوق الرف الزجاجى صف من الأوعية بلون الكريمة، وكلما مر مترو الأنفاق، اهتزت الأوانى وتصاعد صوت البروسلين من ارتطامها ببعضها «هل يحبك؟»»، كان مقطب الجبين وعيناه نصف مغلقتين. راقبت يده المبسوطة العريضة الصلبة. شعرت به يرتجف مرتين، بدأت تجفف نفسها، وتنظر إلى حركة المرور فى الشارع. وإلى صف أشجار الدّلب الخضراء الساكنة إلا قليلاً. عاد إلى الغرفة يحمل كأساً من الكولا وعلبة بسكويت: «هل رأيت كل هذه الأشياء القيمة؟، ناولها علبة بسكويت من ماركة جديدة: «أنا أتبع ريجيماً غذائياً»، تفحصته بإمعان، ليس نحيفاً كما بدا لأول وهلة: «يوجد بسكويت بالكريمة .. أترغبين؟» رأته ينهض ويذهب إلى المطبخ: «أتريدين بعض الثلج؟» ساقاه بيضاوان ناعمتان صدره عريض وناعم، معدته حساسة، ذراعاه عضليتان، يداه خشنتان، عنقه متماسك صلب، وجهه جميل متناسق بابتسامة عادية: «هل سبق لك أن زرت ميونيخ؟»، أسنانه صغيرة، وهناك فراغ بين كل سنة وأخرى، قال: «لابد أنه فى مثل سنى .. زوجك»، شعرت به يتفحص بفضول صدرها وبطنها العارى وساقيها.

هبطا السلالم معاً، هو أولاً وهى تتبعه، تذكرت حين رأت شعره المتموج الجميل أنها لم تلق نظرة على المرآة قبل أن تخرج، ربطت منديلاً حول رأسها لتخفى شعرها المنكوش: «عملت ميكانيكيا لم أكن أتقن ذلك. كما لم أتقن عملى كموديل». كان مقطب الجبين وعيناه نصف مغلقتين. «هل يحبك؟»، أخذت العلبة، فتحتها وبدأت تأكل البسكويت قطعتين فى المرة الواحدة، تفحصت البيت، فيللا من طراز متحرر، بسور يشبه القلاع، وجوانب السقف مرصعة بقطع من الخزف المطلى المزخرف بالملائكة والفواكة، عاد ثانية يحمل علبة بسكويت ووعاءً صغيراً مملوءًا بالثلج. الكلبان الجصيان الرماديان يتلألآن عند بوابة الحديقة، أصغت إلى خطواته على الحصباء، تمددا على السرير غير المسّوى، وضع كأس الكولا على الأرض، انحنى ليخلع حذاءه وجوربه الأبيض القطنى القصير، فى الوقت نفسه كان البانيو قد امتلأ بالماء، أسقط الصابونة على الأرض. حين دخلت ثانية وجدته جالساً على السرير، ماداً ساقيه، ومُسنداً

ظهره إلى ظهر السرير الخشبى المنحنى. أخذت الكأس التى مدّها لها: «هل زوجك غنى؟»، جسمه يقول إنه فى مرحلة المراهقة المتأخرة، تشممت رائحة البرمجوث المختلط بما يشبه رائحة البصل المحمر، رائحة منعشة. كان ينحنى فوق الفرن: «سأعد العشاء»، لمحت طبقاً من الملفوف المتبل فى الثلاجة. قال: «إنه كرنب أحمر .. هل تحبينه؟ أتناوله لأنى أحن إلى الوطن. أشتاق للوطن . لميونيخ. هل سبق لك أن زرت ميونيخ». رأته يدخل الحمام ويخرج فوراً تقريباً، وقف أمام المرآة ومرَّ على شعره بمشط فضى اللون: «هناك .. إن الطعام جاهز تقريباً»، رفع الغطاء عن الطاسة، كانت مغلفة بسحابة من البخار، كانت قطع الكرنب قد انفصلت عن بعضها في السائل الذى يغطيها: «أما زلت تفكرين فيه؟»، تفحصته عن قرب، لم يكن نحيفاً كما بدا لأول وهلة، راقبته وهو يتناول كأسين من الكريستال، ويتفحصهما في الضوء ليتأكد من نظافتهما: «كنت أود أن أكون رجل مظلات فى أفريقيا»، مزقت الورقة ، وبدأت تأكل البسكويت قطعتين فى المرة الواحدة. نظر بامتعاض إلى الفتات المتساقط على السرير، ناولها منديلاً لتتخذه كفوطة «إذا كنت تحبينه .. لماذا لا تخلصين له؟»، رفع عينيه لينظر إليها، فى الوقت نفسه كان البانيو يمتلئ بالماء الساخن، عاد إلى الغرفة يحمل كأس الكولا فى يده. لاحظت جسده العارى، تركته يحتضن يدها ثم يضعها بين ساقيه: «هل تحبينه حقاً؟»، نظرت إلى ساعة الحائط، للحظات تراءى لها وجه زوجها الشاب ذلك الصباح محبطاً وحانقاً.

رأته ينزل عن السرير، ينحنى ليبحث عن شبشبه، ثم يمضى ليغلق الحمام على نفسه:« آكل هذا الطعام لأنى أحن إلى الوطن»، تشممت رائحة البرمجوث المختلطة بشىء كالرائحة الحادة للبصل المحمر، «هل تفكرين فى زوجك؟»، وجهه الجميل الباهت بدا كأنه يشرق بالحياة للحظات، الكلبان الجصيان عند بوابة الحديقة أبيضان فى ظل أشجار الصنوبر. مد يده ليربت على ظهرها، خلع السويتر الأسود بسحبه فوق رأسه، طبقه أربع طيات ووضعه فى درج دولاب الحائط: «قلت إن زوجك يحبك»، خلع سرواله، نفضّه ووضعه على ظهر كرسى، عنقه الجميل المتين كان صلباً كأنه قُدَّ من صخر: «إنه يحبك»، أمسكت بالصندوق، مزقت الورقة، قطعت العلبة، وبدأت تأكل البسكويت قطعتين فى المرة الواحدة. قال: «لا أريدك أن تحملى» ابتسمت له، أمسكت بيده، ووضعتها على ركبتها لتريه أنها ليست خائفة: «أتفكرين فى زوجك؟» وقف. فى الوقت نفسه كان البانيو يمتلئ بالماء الساخن. نظرت إلى جسده العارى، تناولت

الكأس التى مدها لها، كانت الحديقة تبدو من النافذة مظلمة وضيقة. وفوق المنازل كانت السحب تعكس أضواء المدينة، أشارت برأسها، بدأت ترتدى ملابسها، تلمها عن الأرض بحركات سريعة.

«ماذا يفعل زوجك حين لا تكونين فى البيت؟»، شعرت به يتطلع بسرحان وفضول إلى صدرها وبطنها العارى وساقيها. رفع كأس الكولا «أعمل ميكانيكياً .. لم أتقن تلك الحرفة». وضع يده الخشنة على بطنه، «أتناول هذا الطعام لأنى أحن إلى الوطن، هل سبق لك أن زرت ميونيخ؟» عنقه الجميل الصلب متماسك كأنه قُدَّ من صخر، « ولكنك تحبينه؟»، فى الوقت نفسه كان البانيو يمتلئ بالماء الساخن. أخذت الكأس التى ناولها لها. رأته يقفز عن السرير:» هل لكنتى الألمانية واضحة؟» رفع عينيه المطفأتين لينظر إليها: «قلت إن زوجك يحبك»، حين رأى أنها نهضت، ووقفت أمامه غارقة فى أفكارها، ويداها على شفتيها، غرق فى الصمت.



كمال عبد الحميد *

صباحُ الحنينِ الثامنِ عشر

حتماً سأجدُ فرصةً ما
لألَمحكِ عاريةً فى دمى
لأتَتَبَّعَ جمرةَ الصوتِ خلفَ زجاجِ الألوميتالْ
لأرى كيفَ يتهلل الفضاءُ ؟
ومِنْ أينَ تأخذُ القصائدُ زينتهَا ؟
حتما سأتحسسُ هذا الهواءَ ـ الترابَ ـ مقاعدَ المترو ـ عرباتِ المينى باصْ
ولسوفَ أستجوبُ الناسَ : مَنْ مَرَّ مِنْ هنا ؟
وأمنحُ الشحاذينَ كلَّ ما فى جيبى
مُقَابِلَ دليلٍ واحدٍ
لحظتَها
ستكونينَ هناكَ مغطاةً بالثلجِ بيضاءَ كما أُحبكِ
وسيكونُ علىَّ أَنْ أُدَبِّرَ جريمةً كاملةً لأشربَ مِنْ دمكِ

وأزهو .

.. كيفَ أمْكَن لطفلةٍ صغيرةٍ أنْ تُسْرِجَ خيولَها فى دمى وأنْ تعدو فى مهرجانِ

بهجتها وتزدحمَ على أطرافى ؟

هذه وردةٌ تنمو على وهجِ وسادتى

تقودنى ببطءٍ إلى نهايةٍ ما

إلى شجرٍ خاوٍ مثل يدى

.. أهذه أنتِ

أَمْ طفلةٌ قالتْ : خُذنى ثمانى عشرة مرةً

خُذنى مُفْردةً ومُزْدوجةً

وحاذِ أريجَ صوتى

.. أهذه أنتِ ؟

أم طفلةٌ قالتْ : للمدينةِ ضيقُ

خُذنى لاتساعكَ،

ضُمَّنى واقْتَرِحْ مَسَاءنَا ؟!

هكذا

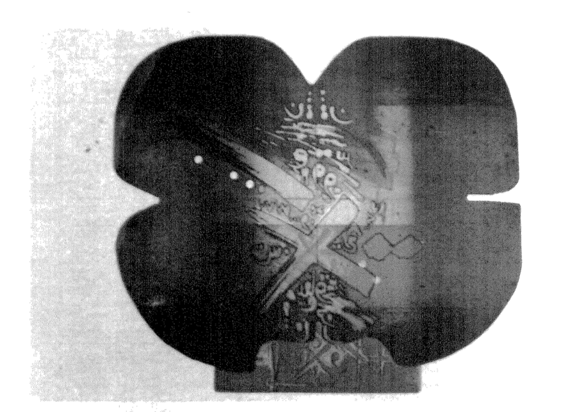
أنْفَرِدُ بشروحِ على نصٍّ نسَبَ الموجوداتِ لطفلةٍ

كلما ناديتُهَا ...

تكاثرتْ كائناتٌ أليفةٌ

على شفتىَّ .

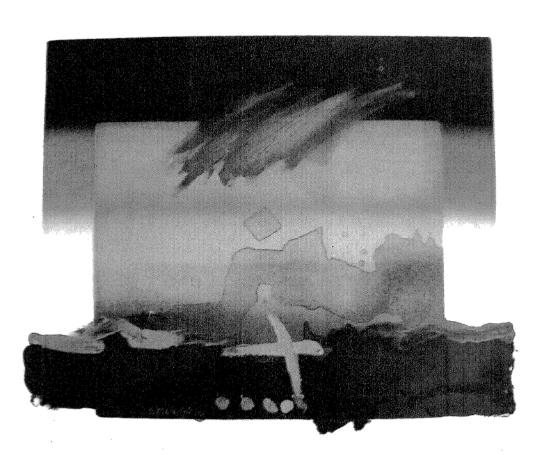
رافع الناصرى
يتحدث عن تجربته



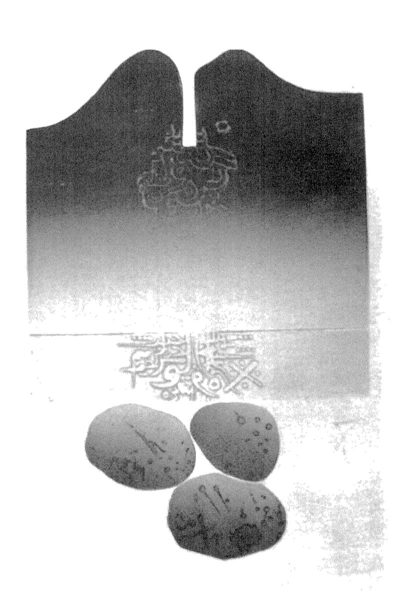
للرسام معادلة ثنائية طرفها الأول ذاكرته البصرية (**المصدر**) وطرفها الثانى وسيلة التعبير (اللغة) ، كلاهما يكمل الآخر بالدرجة نفسها من الإتقان والبراعة . يخفق (المصدر) إن خانته (اللغة) والعكس صحيح . على الرسام أن يطور كلا الطرفين فى آن معاً ، فكل العناصر تساعد على بلورة وتكثيف الرؤية الفنية لدى الرسام ، وأهمها تنشيط بصرياته وأفكاره ، ثم وسائط الأداء من مواد وتقنيات وصولاً إلى الأسلوبية التى ستميزه عن باقى الرسامين من مجايليه؟ أو من مختلف المراحل الزمنية . الرسام بدون رؤية وأسلوب لا يستطيع التغلغل فى ذهن المتلقى ويبقى عمله شيئاً لا يختلف عن باقى الأشياء العامة المتداولة فى الحياة ، أى لن يكون عنصراً ضرورياً وعضوياً للإنسان ، إذ بدونه سيشعر بفقدان عمود من أعمدة الحياة وبه يكمل إنسانيته ووجوده .

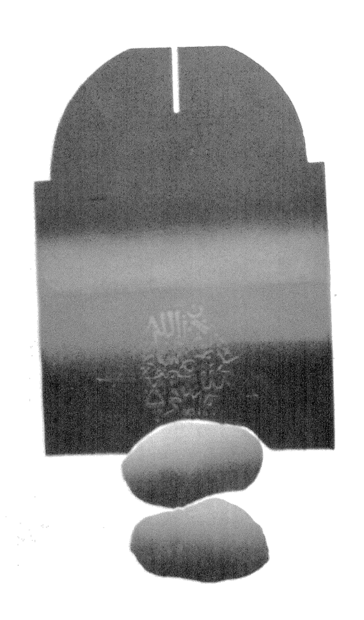
الطبيعة والإنسان مصدران مهمان لمخيلة الرسام ، ومنهما يستقى جلّ مواضيعه عبر كل الأزمنة فإما كلاهما أو أى منهما . دائماً شيء من هذا أو ذاك فى هذا البحث أو ذلك الأسلوب بدءاً من الكلاسيكية وانتهاء ، بالتجريدية أو مابعدها .. ليس للرسام من قدرة خارقة تتجاوز الطبيعة ، فكل شيء فيها من أشكال وألوان وتكوينات ، وكل ما يعمله الرسام أو أى فنان ، هو من ذاكرة الطبيعة وإيحاءاتها . فى مخزون الذاكرة البشرية تفاصيل صغيرة رآها الرسام يوماً ما هنا وهناك منذ المشاهدة الحقيقية الأولى ، يستعيدها تلقائياً بعد زمن ربما يطول ، فمشاهد الطفولة محفورة فى خبايا ذاكرته ، وهى تأتى فى اللحظة المناسبة دون أن يدعيها أو يبتكرها . ما الذى يجعلنى أرسم الآن لوحات من طبيعة كنتُ قد رأيتها وعشتها منذ أن كنت طفلاً فى الخامسة من عمرى .. ماالذى يجعلنى أضع طيراً يهم بالتحليق من أعلى قمة جبل ما .. أهى الأسطورة التى كنا نسمعها ونحن أطفال عن ذلك الفارس الذى حوصر فوق القلعة فى مدينتنا فقرر السقوط مع حصانه فى النهر تخلصاً من أسر الأعداء .. لماذا كل هذه الآفاق وهذا الفضاء يتلون بين الأزرق والبنى المحروق ممتداً بين النهر والبادية الموغلة فى اللانهائية ؟.

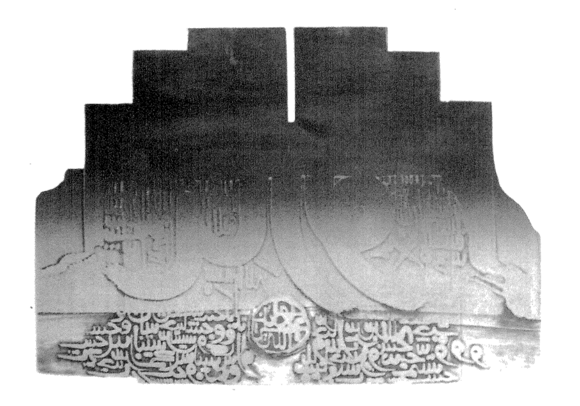
الطبيعة دائماً مصدر للخلق والإبداع ، ومن يبتكر المشاهد النادرة أو غير المرئية فهو رسام ذو نزعة حديثة حتماً ، وأكثر الأساليب الحديثة قرباً من هذه المصادر هى التجريدية التعبيرية ، لقد كانت البذرة الأولى بعد تحولى من الواقعية إلى التجريدية ، ومازالت تأسرنى سواءً فى نظرتى للطبيعة أو فى تحويلها إلى لوحة كمرحلة تالية . أهتم بتفاصيل المشهد سواءً فى موقعه الحقيقى أو عند تحويله إلى لوحة ، فأنا أعتقد أن شريحة من هنا وهناك تكفى للتعبير عن المشهد العام . فى بعض الأحيان أختصر الأشياء إلى رمز كأن تكون نقاطاً فى الفضاء أو آثار أصابع إنسان ما أو خطاً محفوراً من آلاف السنين أو إشارة جمع أو بقايا أرقام وحروف وهكذا . دائماً سماء وأرض ، فضاء وكتل من تاريخ الإنسان ومخلفاته ، آثار من زمن السومريين والعهد العباسى وبقايا ما خطته أصابع إنسان ما على ساحل رملى أو ما حفرته تلك الأيادى على حجر متكلس . دائماً زمان ومكان لا أتعمد أن يكون شبيهاً بما تعارفنا على رؤيته ؛ لكن الذاكرة تجتهد بتكوين تلك المشاهد التى ربما أدعوها مجازاً (طبيعتنا) . الشكل الوحيد الذى كنت مصراً على رسمه مطابقاً لطبيعتنا هو الأفق . وقد راقبت مئات الحالات بمختلف الأشكال والألوان فى أزمنة مختلفة لتحولات الأفق ؛ وقد كان هذا بحثى الأساسى لسنوات كانت نتيجتها أن كثيراً من الناس كانوا يتذكرون لوحاتى فى حالات مشابهة عندما يرقبون الأفق . ولأن هذا الأفق قد أصبح مألوفاً ، فقد تحولت إلى رؤية الطبيعة ككل متحد ، فامتزج الأفق مع بقية العناصر فى الطبيعية ، وتداخلت السماء مع الأرض . إنه نوع من اختزال كل العناصر فى الطبيعة والتعبير عنها بحداثة مطلقة .. وهل غير التجريد يحقق هذه التداعيات والرؤى ؟ عام ١٩٧٩ كتب المرحوم الناقد **سعدون فاضل** أننى سأتحول إلى التجريد المطلق فى تجاربى القادمة.. فهل تأخرت كثيراً فى عملية التحول التى قصدها .. أم أننى ما زلت فى طريقى إليها ، وهى أقصى ما أتمنى ؟!

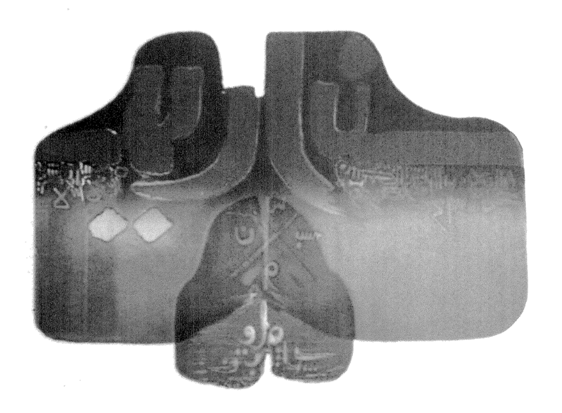


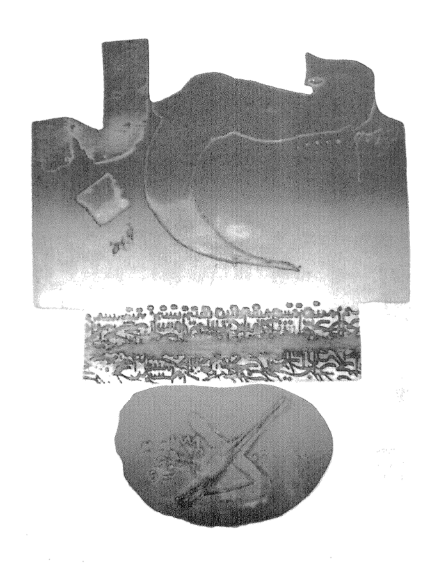


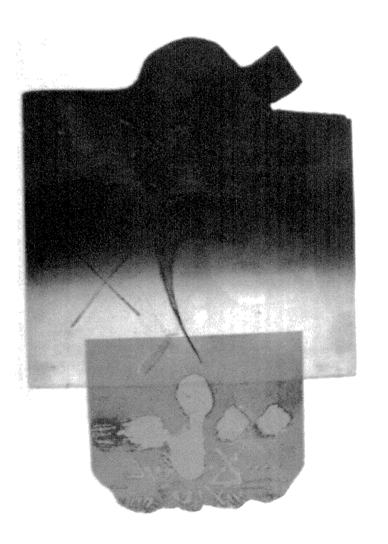














محسن خضر

ليليات



(١) فلما لاحت أسوار القصر الجمهورى

مظلما كان شارع خيرى ورائى . سرت ماشيا من المقهى بروكسى قاصدا المنزل . وحيدا ، كعادتى أراوغ الليلة الصيفية . عند ناصية الشارع الجانبى المظلم . كانت تتوسل له ولكنى التقطت وميض النصل اللامع بعينيَّ . صوته الأجش يسبها بعهر الألفاظ ، وهو يأمرها أن تمضى معه . الظلمة أخفت ملامحها ، ولكن ضوء عربة مقبلة مسرعة ، كشفت ضآلة جسمها قبل أن تبتلعها الظلمة من جديد . خيل لى من تأوهاتها أنها منهارة . أستطيع أن أميز نزعة الرضوخ فى نبراتها المكسورة . يبدو أنها كانت تستنجد بى ، عندما لاحت هيئتى تجتاز التقاطع . نجحت فى أن أخفى إهمالى للمشهد كله عنه ، حتى لاينتبه . قبل أن أجتاز التقاطع تماما كان يسبها بلفظ إباحىّ ، وخيل لى أننى سمعت صوتا أنثويا، يقول: حاضر .

جرس المزلقان ينبح فى تكاسل . محطة القطار الخالية إلامن آحاد تشى بتأخرالوقت . عبرت شريط القطار متمهلاً وكأننى أخطو فوق ثعابين محنطة مخيفة . لا بائع الجرائد الأعرج ولا المحولجى . لا صوت اقتراب القطار . لا عربات عابرة . لا احلام مجهضة تطارد وعيى .

وحدى كنت أتلقى بصدرى هواء ميدان سراى القبة الثقيل .

لاحت أسوار القصر الجمهورى ، عندما اقتربت منها لم ألمح الحراس . الحديقة الموازية لسور القصر الأصفر العتيق يغطيها الظلام . سارى القصر كان خاليا من الأعلام . أوجلتنى البوابة الفخمة ولم أستمد الونس إلا من اخضرار الحديقة الدائرية فى قلب الميدان . رددت البصر بين أشجارها الباسقة ، ومقاعدها المهجورة ، وبين الباب الحديدى الضخم للقصر . تأملت نقوشه ، فشعرت برعب خفى ، ضاعفه تطفل أشجار النخيل الباسقة . هتفنا هنا مرتين ، مرة هتفنا ضده قبل أن يطل بجسده الضخم ، ليرتجل خطبة تسحرنا ، وتنتزع الهتاف باسمه ، وهو يضم كفيه فى تأثر ؛ ومرة هتفنا باسمه فى مماته نستنجد به ليحضر ، ويخلصنا . لماذا يناصبنى النخيل العداء وأنا أعجز عن إيذاء ذبابة ؟ هل ثبتوا فى أعلى الأعمدة . وقمم النخيل ، أجهزة للتلصص ؟ لعلهم يصوروننى الآن .

فجأة غمرت ظلمة الميدان . أضواء سيارة ضالة آتية من جهة المزلقان خلفى . ظلى الوجل أخذ يستطيل ، أمدته أضواء السيارة بقوة فجائية ، تقترب السيارة ، ويتعملق ظلى أمامى . أخذ يتعملق حتى تخطى ارتفاع جدران القصر ، ودلف داخله .

جلبة خطوات الحرس من وراء الأسوار تشى بارتباكهم . يحيون ظلى فى إهاب لافت . ابتلع الميدان العربة ، فاختفى ظلى داخل ظلمة القصر . تنفست الصعداء ، وعلى وقع أقدامى فوق الأسفلت النظيف ، كنت أقتفى أثر العربة المولية فى الميدان الخالى المظلم .

(٢) ولما ارتدت المرأة المنكوشة الشعر إلى بدائيتها

شملنا اعتياد الزوجية .

تساندت زوجتى بمرفقها على سيارة مركونة محدقة فى نقطة مجهولة بينما تراقبنا العيون بفضول ظاهر . تأخر الباص كالمعتاد ، بينما فاض ميدان روكسى برواده . السيارات الخاصة تشق طريقها عجلى فى طريقها إلى شارع الخليفة المأمون فى بداية السهرة .

غريبان كنا . لا أعرف فيم تفكر ، بينما كنت مشغولاً بحصار مؤامرات زملائى ضدى ، وإفسادها بأفكارى .

تململت عاقدة ذراعيها فوق صدرها . هسيس الشجرة المجاورة جذبها إلى عالم خفىّ بينما كنت أعبث بالعملة الفضية فى جيبى ، صوت مغنٍ ناشىء أجهله ، ينبعث من المتجر المجاور ، بينما أضواء اللبان ، والجزار ، والبقال ، تضىء مساحة المحطة . صخب المقهى القريب يصل إلينا ، مختلطا بصلصلة عجلات المترو القادم فى شارع الميرغنى الموازى فى طريقه إلى قلب الميدان .

تعقبت اتجاه نظراتها خلسة مع نصف الدائرة التى قطعتها رأسها ، فانتهت إلى هذا الكائن الغريب الذى يعلوه شعر مهوّش قذر مستنداً إلى عمود الإنارة .

تساندت الكتلة الحية بقدمها اليسرى المنثنية متكئة إلى العمود ، فى حين تساندت على القدم اليمنى المستقيمة . وبدا فستانها الأخضر الكالح منتميا إلى موضة الستينيات ، على حين تدلى شعرها الأسود المنكوش فى فوضى ، تؤكدها أصباغ مستفزة غير منسجمة .

أنفاس سيجارتها المرشوقة ، فىّ كفها اليمنى ، ترسم قوساً دخانيا ، تسانده حركة ننى العين بآلية مرعبة .

استدارت الرءوس نحوها فى غير اتفاق ، متناسية مقدم الباص المتأخر . رمقتهم بنظرات عدائية مستطلعة ، ثم نكست رأسها ، وكأنها تفتش قدميها الرفيعتين ، المتسختين ، المنتهيتين بنعلين رخيصين . الحركة التالية لم تستغرق ثانية أو ثانيتين .

تجاوزها نادل المقهى قبل أن ينتبه لوجودها ، فتمهل ، واستدار مناديا إياها باسم رجل . تغير وجهها فجأة ، فتركت السيجارة فى فمها ، وفى حركة مفاجئة كانت ترفع طرف فستانها إلى أعلى كاشفة عن فخذين عاريين تماما ، تتوسطها كتلة سوداء بشعة . ميزت صرخة زوجتى بين صرخات النسوة الواقفات عن ذهول وخجل ، وسرعان ما استدارت الرءوس بعيداً ، أعقبها إخفاء الوجه بين الكفين ، لكن بعض الشباب العابث أطلق ضحكة مستمتعة ، وعاد ليكرر النداء لتتكرر حركة الاحتجاج من المرأة .

بدد حلقة الفعل ورد الفعل الصادمة قدوم الباص ، وما أعقبه من تدافع ، بينما كنت أدفع زوجتى المرهقة إلى سلم الباص . استدرت بنصف نظرة ، فوجدت المرأة الغريبة تعيد وضع فستانها مغطية عريها ، ومندفعة عبر الشارع إلى منطقة المحلات التجارية والتى كانت غارقة فى بحر من الضوء .

٣ ـ الطفل الذى كان يعبث بأعشاش الطيور

يستوقفنى حمدى العريف فى شارع الملك ، يسألنى عنك ، فألوذ بالصمت . أتذكر حلما تكرر عدة مرات فى السنة الأخيرة . تأتينى مكفهر الوجه غائر العينين ، تحدق نظراتك بعيداً عن وجهى .

أغضب لمخاصمتك لى . أتملى عينيك يخرج منها دود أصفر رفيع .أتأمل يديك ، لا يدان . أبحث عن قدميك ، لا قدمان .

تكتنف الظلمة جسدك الضخم ، تستدير فجأة ، محاولا أن تقول شيئا ، ولكن لا صوت . ماذا تريد أن تخبرنى ؟

تتحرك شفتاك ، ولكنى لا أسمعك .

يضربنى طالب متوحش بمدرسة الحسينية الإعدادية محاولاً اغتصاب كرتنا فى وقت الفسحة ، أستنجد بك من عدوان الطلاب القدامى . تأتى بخطواتك الواسعة الواثقة ، وتؤدبهم بقبضتك القوية ، وصفعاتك الخاطفة . أسير فى المدرسة منتفخ الأوداج مزهوًا بك .

تتأخر عن موعد عودتك من الدرس الخصوصى فتغلق أمنا الباب فى وجهك بانتظار عودة أبينا . أحتال وأغافلها ، وأفتح الترباس الثقيل بصريره المزعج ، لتتسلل فى هدوء إلى غرفتنا ، وتحتضننى فرحاً بصنيعى .

تصحبنى إلى سينما « بارك » بميدان السكاكينى ، نشاهد ثلاثة أفلام ونعود فى الليل المتأخر ، فتأخذ فى تقليد المعارك التى شاهدناها فى السينما . تتقمص دور البطل القوى ، وتترك لى دور الشرير المهزوم . نقفز إلى سلم ترام ١٧ الأصفر بعيداً عن أعين المحصل ، وعند استدارته من شارع

السكاكينى إلى الميدان الواسع ، تلتقطنى تحت ذراعك القوى وتقفز بى . أسلم نفسى لك فى ثقة كبيرة مبعثها قوتك ومودتك ، نقفز من عربة الترام بقعقعة عجلاتها الحديدية إلى الأرض سالمين ، ونضحك .

لماذا تخاصمنى يا رءوف ؟

تشاغل بنات الشارع ، فتقابل شادية عند سور المدرسة سراً ، وتلقى بخطاب عاطفى لهدى من الشرفة ، وتواعد ثالثة فى شارع الشرفا ، ولا تزال تأخذ مصروفك من أبينا ، لا يكفيك عادة فأقرضك مصروفى الخاص بحماس كبير ، ولا ترده أبداً .

تقفز إلى عشش اليمام فى أعلى الجدار الملاصق لمنزلنا ، فتقبض على بيضها الصغير ، وتتلذذ بإلقائه على الأرض مصحوبا ببكائى ، مسترحما إياك لتتوقف بلا جدوى ، تستمر فى عدوانك حتى تقضى على كل البيض ، وتقبض بيديك على فراخ اليمام بزغبها الدقيق لتعذبها على انفراد .

كيف تجتمع فيك المودة والقسوة ؟ يلجمنى السؤال حتى الآن . تراهن فريق إبراهيم كامل على مباراة كرة . تفوز وتدعو الفريق إلى سينما « التاج » ، هذه المرة لمشاهدة فيلم « رصيف نمرة ٥ » . وفى المرات التى تُهزم فيها تنهال علىّ لوما وتقريعاً ، وتتهمنى بالتسبب فى الهزيمة ، يسألنى حمدى العريف عنك ذات ليلة فى شارع الملك .

السؤال كبير وصمتى أكبر .

لماذا تخاصمنى وقد أدرك البياض شعرنا ؟

٤ ـ المحامية التى تطعم الحيوانات الضالة لحما مقددا .

يبدو المشهد موغلاً فى الغرابة ، يكسوه سواد الصيف حرارة ملامحه الخاصة . ليل قاهرتنا يشى بالغرائب والأعاجيب . مدينة عجوز ولود لم تدركها سورة اليأس وجفاف العقم بعد .

تبدأ المحامية رحلتها الليلية اليومية بعد العاشرة . ترتدى معطفا ثميناً يغطى شعرها الأشقر ياقة المعطف فى تأنق . لا تفلح ظلمة الليل فى إخفاء شيخوخة الوجه المشرب بحمرة قاتمة ، تتوسطه عينان

زرقاوان تشى بحسن قديم . ونسب تركى على الأرجح ، تزيده العوينات الطيبة الصغيرة غموضا . ترتدى حذاء رياضيا خفيفا ، يكشف صغر حجم قدميها ، بينما تحمل بيدها اليسرى سلة نظيفة من الخوص . تبدأ جولتها الليلية من أول شارع السكاكينى ، حيث تقيم ، عند موقف ترام ١٧ القديم ، والذى لم يعد موجوداً منذ عشرين عاما ، تجاورها بقالة على كيفك الشهيرة . تكاد تحفظ مواقع الكلاب الضالة ، وقطط الشارع الكسولة ، التى تقبع في مداخل المنازل ، وتحت الأعمدة ، وعند رءوس الحارات، والشوارع الجانبية ، وتحت السيارات المنتظرة .

تلقى بقطع اللحم المقددة إلى الكلاب والقطط فى جولتها الليلية اليومية ، ترفع غطاء السلة بيمينها دون أن تنظر إليها ، وبنفس الكف تقبض على قطع اللحم وتدفعها إلى الحيوانات الجائعة ، تتلقفها تلك بدورها ، وكأنها حفظت آلية الفعل ، وتألف المسلك بلا دهشة . يلف الطرفين تعارف قديم ويتبادلان أبجدية سرية صامتة . تواصل المحامية مسلكا بشريا توقف لانشغال الإنسان فى بناء حضاراته ، ثم فى تدميرها ، فتستأنف عادات الأجداد المجهولين ، وتعيد كتابة جانب مجهول من تاريخ البشرية . تنشغل الكلاب بوجبتها ، ويتبعها بعضها لمسافة قصيرة وكأنها تحرسها .

تنهى شارع السكاكينى الطويل لتستدير عائدة يمينا من شارع فهمى المعمارى العمودى عليه والذى تفضى نهايته إلى شارع رمسيس ، ثم تكمل فى الشارع المزدحم بالسيارات لتنتهى عند مدرسة صقر قريش الابتدائية ، وموقف الترام القديم ، منهية جولتها عند منزلها . نستقبل مسلكها فى استغراب عظيم ، ولكن دورة التكرار تضفى عليها طابع التعود ، والقبول ، وبمرور الأيام تبخرت تفسيرات عديدة فشلت فى تفسير اللغز فركنا إلى التعايش مع الحدث ، ملقين وراء ظهورنا بمشقة التفسير .

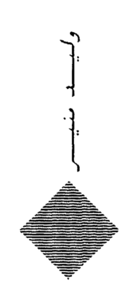
تخالف أحيانا خط السير ، لتخترق شارع الشيخ قمر الملاصق لسينما بارك قاطعا ميدان السكاكينى ، منتهيا إلى شارع رمسيس ؛ تحت جسم كوبرى غمرة ، لتعود مسافة أطول فى هذا الشارع . أنجح فى معظم المرات فى تعقبها خفية . أحرص على السير على الرصيف المقابل ، ولكنها لا تفتأ تلتفت فجأة ، وكأنها تستوثق من أعين الفضوليين والمتلصصين ، فأنكمش خجلاً ، وأتظاهر

بالانشغال عنها . لم يلمحها أحد تسير بالنهار ، أو تقضى شئونها ، وكأنها كائن ليلى نذر نفسه للظلام .

التقطت حكايتها الغريبة ، والتى لم أستوثق منها حتى الآن ، يشاع أنها كانت محامية ناجحة ، يشار إليها بالبنان ، وحققت فى عملها شهرة غير معهودة بالنساء . تعرفت المرأة فى قضية ما على ضابط شرطة برتبة كبيرة ، عرف بكفاءته ، وقسوته معا . تزوجا فى ظروف مجهولة ، بعد أن تمكن من عواطفها . يعتقد البعض أنه خطط للإيقاع بها طمعا فى ثروتها الكبيرة وخاصة أنها تنتمى لأسرة معروفة من الغربية ، استردت أراضيها بعد إلغاء الحراسة .

ويدعى بعض المطلعين والوشاة ، أن الرجل زور توكيلاً باسمها جردها من أملاكها ، وإن كان فى رواية أخرى ظفر بالتوكيل عن طيب خاطرها . لم يترك لها إلا شقة الزوجية الواسعة ومجوهراتها الشخصية قبل أن يطلقها ، ومن يومها ، وقد تصدع بنيانها الداخلى ، واعتزلت الناس ، وركنت إلى الوحدة ، ومسلكها اليومى مع حيوانات الشارع . أميز فى تلصصى لها ، واسترقاقى خطواتها ، قسماتها المحملة ، بضغط ممزوج بكبرياء الترفع ، وحذر العذر .

وبدت نظرات عينيها مستغلقة على فهمى ، ومنيعة الاختراق . أرصد حركات الذيل البندولية الصادرة عن الكلاب الممتنة ، فى حين تعرب القطط عن امتنانها بموائها المتدلل . مطر الشتاء الأخير القارس البرودة ، والهمجى المياه ، لم يمنعها من جولتها اليومية ، حيث لمحتها وراء زجاج النافذة ، محتمياً بدفء المنزل . أما السؤال الذى لم أحسم إجابته : أيهما أشد احتياجا للآخر ؟ .



القفص

سنتان منذ أتى

إلى هذى الحديقةِ فى قيودِ الأسرِ

فاختلطت عليه الكائناتُ

رأى الحياةَ تضيقُ

حتى أصبحت قفصاً

وكوكبةَ الظلالِ تضيعُ من عينيهِ

من يتذكرُ الآن المدى

دفقَ المياه على الصخور

تشابكَ الأغصان فى فوضى الرياح

خطى اشتعال الشمسِ فوق مُدَرَّجاتِ

الخضرةِ السوداءِ

كان زئيره يهبُ التراب قداسةً
ويخضخضُ الأفلاكَ

أما اليوم
فالصخبُ الذى لفَّ الطبيعةَ
لم يزد عن كونه حجراً تدحرجَ من جبالِ اليأسِ

صيادوه قد خدعوه ذات ضُحَىَ
وقالوا : سوف نسخرُ منهُ
ثم رموا عليه شِباكهم

لم يَدْعُهُ أحدٌ إلى شرفِ النزالِ
ولم يبادله التحدى
هكذا سرقوه من خُيَلائِهِ
حملوه فوق محفَّةٍ
وأتوا به
لينافسَ البهلولَ والشحَّاذَ
فانتفضت بلبدته الزلازلُ
عاش فى دمه حريقُ الثأرِ

يأكلُ ما تبقى من كرامته

ونام على بلاطِ الحزنِ

راح يدورُ حول خطاهُ

ثم يدورُ حول خطاهُ

لم ير غير حارسه

وقضبان الحديدِ

وهؤلاء الناسِ

فكَّرَ كيف ينتزعُ السماءَ بنابِهِ

من غابة الماضى

وكيف يعلم الحيوانَ

والطيرَ

انتقامَ الروحِ

ثم جَثَا

وحاول أن يقومَ فلم يَقُمْ

دخلته شوكةُ موتِهِ

وتلاشت الدنيا أمام رؤآهُ

وارتسم السكونُ

على فَمِ الأشياءْ.

أسامة خليل

حدالموس



القميص والبنطلون ، أحضرتهما ابنة أختى ، يطلقان رائحة استقبال لحياة خلف أسوار منعتنى أن أرى هذا الماء الأخضر البعيد ، وشجر يعوم بين سترات الجنود الكاكية ، والعربة تنتظر تشريف قدومى بملابسى المعطرة بتلك الرائحة ، وصندوق العربة تفوح منه رائحة البول . جلست ، ويدىّ مغلولتان ، وثقل السيجارة بيدى من ثقل الحديد ، كنت تواقاً ألا أتركها حتى آخر نفس بها .

نظرت لحارسى ويده مغلولة مثلى ، بعد أن أغلق زميل له باب العربة ، بصرير مدهش أقلقنى ، كأننى ، الراحل الآن ، ثابت فى المكان ، زنزانة تتحرك على عجلات ، فى انتظار أن تلفظنى خلال ساعات . عاوننى حارسى المغلولة يده فى إشعال السيجارة . أشرت له أن العلبة بجيبى ، فأخرجها ووضع سيجارة بفمه ، ووضعها قبالة سيجارتى المشتعلة ، وأشعل سيجارته . ابتسم ، فابتسمت .

الطريق يتجسد الآن فى قفزات تمرجحنى ، وأنا مطبق على السيجارة بأسنانى ، والشباك الصغير، ذو الأسلاك كثيرة التقاطع ، لا يُدخل من الضوء إلا غبارة الطريق . فاسترحت بعينى على أسماء محفورة على صاج الزنزانة من الداخل ، تواريخ ، دعاء لله ، عتاب لحبيبة ، خيانة أصدقاء ، شعر قليل ، وأنا وحارسى لا نتحاور .

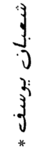
بصقت بفلتر السيجارة ، ودعكتها تحت قدمى ، وأسندت رأسى إلى حلم الحرية ، القابع بين سُمك الصاج ، وانفلات جسدى .

عندما توقفت العربة ، عاد صرير الباب بنفس دهشته إلى الانفتاح ، ودخلت فتاة ترتدى جلباباً حريرياً أسود ، أجلسوها بجوارى ، فك الحارس الآخر قيد حارسى وحرره ، ووضع يد الفتاة مكان يد حارسى ، ونزلا ، وأغلقا باب العربة علينا ، وهى أخرجت علبة «المارلبورو» ووضعت سيجارة بفمها ، ووضعت واحدة بفمى ، وأشعلت الكبريت فى سيجارتها وأشعلت سيجارتى ، وأزاحت بيدها الإيشارب عن رأسها ، فسقط على أرض السيارة ، وهزّت رأسها ، فسقطت كتلة من الشعر الأصفر على كتفيها ووجهها . قبلتنى فى فمى ، فابتسمت .

فالتصقت بجسدى أكثر وفتحة الجلباب العليا قد كشفت عن نهديها المرمريين ، غمزت لى بعينها التى ناحيتى ، فابتسمت أكثر ، وهى تلوك لباناً بفمها ، وتسحب نفس سيجارتها بعمق ، قذفت بنصف السيجارة على أرض العربة بعيداً ، ووضعت يدها على كتفى ، ونظرات عينيها إلى ملابسى ، تتيقن من أننى مثلها منسحب إلى حياة أخرى ويبدو أن ذقنى الحليقة ورائحة ملابسى ، لم يمنعاها من سحب جلبابها حتى فخذيها وسحب يدى المغولة إلى يدها ، ووضعها على فخذها ، فابتسمت ، أغفلت ابتسامتى، وأخذت تحك الأغلال بفخذها ، وأنا ابتسم .

والعربة تتقافز على الطريق ، فيؤلمنى سحبها ليدى المغولة المستسلمة ، حتى وضعتها أسفل سرتها لم أكن متأكداً أى فخد من أفخاذى أسفل فخذها العارى فتطوحت برأسها إلى الخلف فدخلت برأسى فى غابة شعرها الأصفر ، فأمالت رقبتها تجاه فمى ، وهى تدفع بظهرها ظهرى لصاج العربة ، وجسدها يتصلب ممدداً فى الهواء ، وتسقط على أرض السيارة جاذبة يدى المغلولة بعنف ، فاستجبت لعنف سقوط جسدى فوقها ، فصنعت حلقة جهنمية من لحم بقدميها حول وسطى ، وأنا أبتسم .

فى اللحظة التى توقفت فيها العربة ، وقبل أن أسمع صرير الباب المدهش ، أخرجت نصف موس من فمها ومزقت فتحة الجلباب التى بين نهديها ، فسقط نهداها أمامها فأخذت تمزقهما بالموس ، وعندما أتانى صرير الباب المدهش للعربة ، كان الدم يتقاطر على أرض السيارة ، وأنا أبتسم .





فى الثانية صباحاً

يومياً : أصعدُ سُلمَ منزلِنا فى الثانيةِ صَباحاً .

آتٍ : من طاحونةِ حقلى،

آتٍ : من وجعٍ مَرصودٍ،

أسقُطُ فى هوتهِ كل مساءْ.

يومياً : أتسمَّعُ صوتَ امرأةٍ، فى أولِ طابقْ،

ينزفُ : فى الثانيةِ صَباحاً،

يغمرُنى موجُ أنوثتِها .

أتلمسُ درجاتِ السُلمِ، أتوكأُ .....

يحملُ أقدامى قلقٌ خائفْ،

أتجنب فوق البَسطةِ: هرةْ .

فى الثانيةِ صَباحاً،

يوميا:

فى عَتمةِ جدرانِ المنزل، أتخبطُ .

رغم الأُلفةِ،

رغم الصوتِ النازفِ من بحرِ أنوثَتِها ،

أُخرجُ من جيبى سلسلةَ مفاتيحى،

لأفاجئَ زوجتى المتوقعةَ هطولى:

فى الثانية صباحاً،

أسمعُ دقاً فى القلبِ، المتوجسِ

أشعرُ بهواجسْ،

وخيالاتٍ تقفز نحوى

أتلفتُ حولى، أُغلقُ بابَ الخوفِ الدائمْ.

وأعاودُ لحنى المتقطعَ،

فى الثانية صباحاً،

يومياً .



مـــــدَى

كان عليهِ أن يراجعَ ..

قائمةَ المدعوينَ بعنايةٍ فائقة.

قالت زوجته : سنحتاجُ باقاتِ وردٍ أخرى

قال ابنه : سأحتاج أرنباً صغيراً ،

ومسدساً كاتماً للصوت .

كانت الشمسُ تَسْحبُ أنفاسَهَا

رويداً .. رويداً

من أطراف الأشجار والشرفةِ

وطوابيرُ عرباتِ الكارو تُقَعْقِعُ منتشيةً بالرمادِ المبلّلِ ،

ورائحةِ الأغانى اللزجة .

قالت البنتُ فى الدفتر العتيقِ :
فراغُ جسدى لم يعدْ يُشْبِهُنِى
أنا كتلةُ ماءٍ تتدحرجُ فى كل اتجاهٍ
لا رذاذَ يطفئُ بالونَ أنوثتى ، أو يحرقُ مرآتى
فى هذا المدى الكسول .

لم يكنْ على حافةِ البحيرةِ سوى حبَّاتٍ من الملح المجروشِ
وصدى خطىً تتكسَّرُ فى شرايين الرمل.
قال عابرٌ : رحلَت منذ برهةٍ
قال آخرُ : لم أرها منذ مصرع الجياد .

من بعيدٍ :
كانت الغرفةُ غاصةً بالمدعوينَ
وكان الأرنبُ الصغيرُ ، يزحفُ تحت
الستائرِ والملاءاتِ والكراسى
ويقفز فوق أرففِ الكتب ، والخزانةِ ..
مذعوراً ومرتبكاً
كوَّمَ نفسَهُ بين أصصِ الزهرِ
وأخذ يُقَضْقِضُ أظافرِهُ .. ويبتسم . !

متابعات
موسيقى

د. سمحة الخولى

وقفة عند
مسار الإبداع الموسيقى المصرى

المؤلف الموسيقى، مهما بلغ نجاحه، يبدع فنه أولا وأخيرا. لكى يصل إلى المستمعين، وخاصة إذا كان المؤلف قومى التوجه، يسعى لمخاطبة مواطنيه بموسيقى لها جذور فى خبراتهم الفنية السائدة، وإن كانت أعماله تستشرف آفاقا أعلى. فالهدف النهائى لها هو التواصل مع جمهور، ولو كان جمهورا محدودا من المستمعين الحساسين. فالمؤلف الموسيقى، مثل كل فنان، يستشعر الحاجة النفسية والفنية لتقبل صدى مؤلفاته عند مواطنيه. والأصل فى الحياة الموسيقية الصحية، لأى مجتمع، أن يكون الجمهور مطلعا على إبداعات مؤلفيه ـ على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم وأجيالهم ـ وأن يكون اطلاعه عليها (وعلى أعمال كل فنانيه فى شتى مجالات الإبداع الفنى) اطلاعا وافيا، يكفل له الألفة معها، وبعد هذه المرحلة تأتى مرحلة الكتابة عن الأعمال الفنية، شرحا وتحليلا ونقدا.

ولكن حياتنا الموسيقية، فى السنوات الأخيرة، تعانى معاناة مريرة من تجاهل الهيئات الموسيقية لهؤلاء المبدعين الراحلين والأحياء، المخضرمين والشبان على السواء. وهذا ينطبق على أجهزة الأداء الموسيقى الحكومية (الأركسترا السيمفونى، والكورال، وغيره من المجموعات الموسيقية الأخرى، والباليه) ووسائل الإعلام مثل التلفزيون (الذى تخلو كل قنواته من أى توظيف أو تقديم للموسيقى المصرية الفنية، وليس فيه إلا نافذة ضئيلة يمكن أن تقدم الإبداع المصرى فى القناة الثانية. والراديو بشبكاته وإذاعاته الموسيقية والعامة، والبرنامج الثانى، فإن نصيب الإبداع الموسيقى المصرى فيها نقطة فى بحر هائل من الأغانى والبرامج الكلامية وما إليها ـ وذلك لأن وسائل الإعلام الجماهيرية منشغلة غالبا بالرياضة ونجوم السينما والمطربين وما إليهم. وهى بهذا «العزوف» تفرض على فنانيها الجادين وفنونهم

عزلة قاتلة، تحملهم عنتا فوق عنت، فلا يكفيهم أنهم يكافحون بشرف وإيمان لتملك أدواتهم الفنية التعبيرية الجديدة، ولخلق أساليب موسيقية مصرية أصيلة معاصرة - بما فى هذا كله من عناء مادى وأدبى، ثم تتخذ الأجهزة الموسيقية والإعلامية منهم هذا الموقف بل وتغدق تشجيعها وأضواءها على الفنون السطحية البعيدة عن المضمون الفنى والإنسانى؛ فلا عجب أن يجد الفنانون الجادون أنفسهم فى عزلة، إما أن يتحملوها بما فوق الطاقة، وإما أن ينحرفوا فيجرفهم التيار، وتفقد مصر طاقات فنية رائعة كان يمكن أن تثرى وجدانها وتمثلها أمام العالم، بعطاء متميز مشرف.

ويزيد من حدة هذه العزلة، ذلك الطوفان من الموسيقات التافهة المرقصة، التى يتربى عليها جيل الأطفال والشباب الآن، وهى وحدها كفيلة أن تسد المنافذ أمام المحاولات الفنية الجيدة، وتوقف أو تعطل تيار الإبداع الحقيقى والثقافة الأصيلة.

وإذا كان مما يعزِّى المؤلفين الموسيقيين أن هناك فئات أخرى من مواطنيهم الأجلاء فى الفنون الأخرى؛ بل وفى العلوم كلها، ممن لا يعرفهم المواطن العادى، ولا يسمع عنهم شيئا يذكر، فليس هذا عزاء لهم، بل تعميق لمشكلة المستقبل الثقافى!

ولست هنا أتحدث عن جيل المؤلفين الذين رحلوا، سواء جيل الرواد: **خيرت، وجريس، ورشيد**، ولا الجيل الثانى الذى رحل أغلب أفراده دون أن يستمتعوا بثمرة عطائهم الفنى استمتاعا معنويا على الأقل، فمنهم من مات عن عمر يناهز الثمانين دون أن يستمع إلى عدد غير قليل من مؤلفاته، ومنهم من كانت مؤلفاته تعزف فى الخارج بما يكفل له شيئا من الرضا النفسى، بينما المواطن المصرى لا يعرف عنها إلا القليل. ومضى ذلك الزمان غير البعيد، الذى كانت فيه الدولة تقف وراء هؤلاء المؤلفين المجددين، وتمنح الأوسمة، وتتولى تسجيل مؤلفاتهم على أسطوانات فى الخارج، مضى هذا الزمان، وران السكون وزاد العزوف!!

وإذا كانت الأوبرا قد استجابت أخيرا فقدمت فى شهر أكتوبر سنة ١٩٩٣ جيلا واحدا لأعمال ستة مؤلفين مصريين!

وإن هذا لبعيد جدا عن الوفاء بحق هذه الفئة الشجاعة المعطاء.

وربما كان من الشموع الصغيرة التى أضيئت، على هذا الطريق، ما تقرره أكاديمية الفنون على طلاب الدراسات العليا فيها الآن، من دراسة «**للإبداع المصرى فى صيغ الموسيقى الغربية**» وهى بهذا تؤكد الوعى الاجتماعى والثقافى الرشيد المتوقع من كل أجهزة الدولة.

ولست قلقة على موسيقى الجيل الأول ولا الثانى من المؤلفين فقط، بل إن قلقى وأساى على جيل الشبان أشد بكثير منه على جيل الراحلين، فهؤلاء الشبان لم يعيشوا فى عصور تعرف قدرهم وتمد لهم يد التشجيع وتبرز عطاءهم، وهذا على الرغم من أن الدولة هى التى رعت مواهبهم، وهى التى كفلت لها الدراسة الأكاديمية لكى تنمو وتزدهر فى خدمة الثقافة المصرية، ولكنها لم تستثمر، ولم تنتشر!

وأظن أنه قد حان الوقت أخيرا لكى تكون عندنا سياسة ثقافية واضحة المعالم والأهداف، يكون من أولياتها الثقافية أن ترسم للإنسان والمجتمع المصرى الجديد رؤية جديدة معاصرة ومتكاملة؛ توجه كل إمكانات الدولة الكبيرة لتحقيق هذه الرؤية، ودفعها، وتأصيلها، وإشاعة مناخ ثقافى صحى حقيقى، يتوخى التناسب الصحيح بين الجدية والسطحية.

ومن أجل هذا كله شعرت أنه من المثمر لقارئ «**إبداع**» أن يطلع على الأقل على سجل مؤلفات واحد من هؤلاء الفنانين المبتكرين، الذين شقوا طريقهم فى عالم الموسيقى الواسع خارج الحدود ولكن أعمالهم لازالت حبيسة الأدراج فى بلادهم. ولذلك رأيت أن أقدم بيانا بمؤلفات **جمال عبدالرحيم**، ليطلع عليها القراء، على أن نقدم المزيد للمؤلفين الآخرين فيما بعد.

قائمة بالأعمال الكاملة من موسيقى جمال عبدالرحيم ١٩٢٤ - ١٩٨٨

● **أولاً : للأوركسترا :**

١ ـ **متتابعة الأوركسترا** ١٩٦١ روجعت مرة ثانية سنة ١٩٦١ الحركات :(آندايتى مايستورز) متمهل بفخامة - بطىء فى استطالة -(لنتوسوستينوتو).

ـ ريفية (باستورال) أو شروق الشمس وبداية يوم جديد .

ـ معتدل السرعة بحنان (آللجريتون تينيرتيسيا) (حياة الأسرة).

ـ سريع وحاسم (اللجروديشيزو) : الحرف .

ـ معتدل بإيقاع واضح (ريتميكوموديراتو): إلى روح الرقص المصرية .

٢ ـ **تنويعات سيمفونية علي لحن شعبى مصرى** : سنة ١٩٦٧ (انظر مؤلفات البيانو).

٣ ـ **مقدمة وروندو بلدى** سنة ١٩٦٩.

٤ ـ **إيزيس بالاد سيمفونية** للأوركسترا سنة ١٩٧٣ـ الآلام ـ سمفونية الصمود.

٥ ـ **موكب أحمس أومارش أحمس** (من موسيقى عرض موال من مصر) سنة ١٩٧٢.

٦ ـ **أوزوريس** : متتابعة باليه للهارب والإيقاع ومجموعة موسيقى حجرة ١٩٧٤ (على أساس الفيلم التليفزيونى أوزوريس) فى ثلاثة مشاهد روجعت وأضيفت إليها حركتان سنة ١٩٨٤ وأصبحت من خمس حركات كالتالى :

ـ الحب والسلام وسط الطبيعة

. ـ بذور الشر .

ـ المؤامرة.

ـ معسكر حورس .

ـ نشيد الحرب ـ الانتصار.

٧ ـ **متتابعة صغيرة لأوركسترا وترى** (نسخة مطورة

من خمس قطع صغيرة للبيانو) بعض حركاتها فى المقامات العربية ذات الأرباع :

محاكاة سنكوب ـ أنشودة حزينة(شكوى)ـ دعاية ـرقصة الدربكة .

٨ ـ **حسن ونعيمة** : متتابعة باليه لأوركسترا الحجرة مع آلات إيقاعية مصرية : الرق ـ البندير ـ المزهر ـ الدربكة مع القبرافون.

ـ رقصة ريفية (أو رقصة حسن ونعيمة).

ـ نعيمة تندب حسن .

ـ حلم نعيمة بالفرح .

٩ ـ **سماعى لأوركسترا وترى**، وهوصياغة (مونودية) جديدة لسماعى جهاركاه لصفر على (يضم أرباع الأصوات).

١٠ ـ **موشح منيتي عز اصطبارى** لأوركسترا وترى وفلوت وهو صياغة مونودية للأوركسترا الوترى مع فلوت وفيولينة.

١١ ـ **رقصة بطولية** : للفلوت والأوركسترا الوترى .

١٢ ـ **رقصة احتفالية** : صهبة للأوركسترا وهناك نسخة أخري لأوركسترا الحجرة .

● **ثانياً: مولفات لآلة منفردة مع اركسترا :**

١ ـ **بحيرة اللوتس** للفلوت والأوركسترا سنة ١٩٧٧ وهناك نسخة أخرى منها للأوبوا والأوركسترا (أو الفيولينة وقد استخدمت كحركة ثانية لكونشرتو الفلوت والأوركسترا .

(انظر أصداء الفلوت والأوركسترا).

٢ ـ **أصداء للفلوت والأوركسترا** سنة ١٩٨٤ روجعت سنة ١٩٨٦ وهي تعتبر حركة أولى للكونشرتو والأوركسترا .

٣ ـ **رابسودية للتشللو والأوركسترا** ، (انظر رابسودية التشللو والبيانو سنة ١٩٧٥ .

٤ ـ **فانتازيا على لحن شعبى مصرى** للفيولينة والأوركسترا وهناك نسخة أصعب للكونسير١٩٧٣.

● **ثالثاً (١) المؤلفات الكورالية مع الأوركسترا :**

١ ـ **الصحوة غنائية** (كانتاته) للباريتون والكورال المختلط والأوركسترا على قصيدة **لصلاح عبد الصبور** (مهداة إلى روح أمين الخولى) سنة ١٩٦٦(الترجمة الألمانية، د. يورجين السنر) .

٢ ـ **ملحمة سيناء** كانتاته لكورال مختلط ولكورال أطفال والأوركسترا.

ـ العبور (للأوركسترا).

ـ العلم يرتفع فوق سيناء علي قصيدة لصلاح عبد الصبور للكورال والأوركسترا ١٩٧٤/٥ .

٣ ـ **ملامح مصرية** متتابعة للكورال والأوركسترا على أغانى شعبية: الحنة ـ مرمر زمانى ـ الواد ده ماله ـ روق القنانى (مع ناى وقانون . سنة ١٩٧٧.

٤ ـ **كادنى الهوى** كانتاته في صياغة بوليفونية على دور كادني الهوي لمحمد عثمان ، للكورال والأوركسترا سنة ١٩٧٨.

٥ ــ **الطيب والشرير** مسرحية موسيقية للأطفال ، للسوبرانو والتينور والباريتون والباص وكورال الأطفال ، وراوى وباليه ، على نص للشاعر **كامل أيوب** سنة ١٩٨١.

٦ ــ **المال** رومبا للسوبرانو (او للباص) والكورال والأوركسترا من الموسيقى التصويرية للفيلم التليفزيوني الاستعراضى التفاحة الخالدة.

٧ ــ **كان ياما كان** أو الحمامة المطوقة من كليلة ودمنة ، لكورال الأطفال وراوى والأوركسترا، على نص لصلاح جاهين سنة ١٩٨٠/٨١.

(ب) أعمال للكورال :

(١) الكورال بدون مصاحبة :

١ ــ **ست أغان شعبية** فى صياغة بوليفونية لكورال مختلط : البطة (مع أوبوا) ـ روق القناني (مع فلوت وقانون) ـ الحنة ـ الواد ماله ـ حالى ع البدوية (مع فلوت وقانون) مرمر زمانى . (انظر ملامح مصرية للكورال والأوركسترا) .

٢ ـ **خمس اغان شعبية** لصوتين وثلاثة أصوات لكورال الأطفال ١٩٧٣ـ١٩٧٩: سوسة كف عروسة ـ التعلب ـ هنا مقص ـ حج حجيج ـ يا عم يا جمال .

٣ ــ **أربع أغان** لكورال الأطفال لصوتين ولثلاثة أصوات ــ قطتى صغيرة ـ غاغو ساعة نومى (اللحن لأحمد خيرت) كان فيه واحدة ست لحن إحسان شفيق) .

٤ ـ **ابتهال** : إنشاد إسلامى للنشيد (تينور) وكورس رجال وناى، على كلمات للإمام زين العابدين .سنة ١٩٦٨.

● **رابعاً : أعمال غنائية :**

١ ــ **اثنتين من أغانى مسرحية حاملات القرابين** لإسخيليوس (ترجمة : لويس عوض) متزوسوبرانو (كنترالطو) وأركسترا(أوبيانو) ــ ازرفى يا عين ـيارب يامنجى .

٢ ــ **النار والكلمات** (ليد) على قصيدة لعبد الوهاب البياتى ، للغناء (سوبرانو أوتينور) والأركسترا (أو البيانو) سنة ١٩٦٦ (الترجمة الألمانية للمؤلف) .

٣ ــ **الأمير سعيد** اغنية فنية للسوبرانو والكنترالوط على قصيدة لعبد الوهاب البياتى ، مع الأوركسترا (أو البيانو) .

٤ ــ **نسمة رايحة ونسمة جاية** للسوبرانو والأوركسترا أو الهارب (أو البيانو من مسرحية الطيب والشرير (مترجمة للألمانية أيضا) .

٥ ــ **انا بنت السلطان** للسوبرانو، والأوركسترا (أو البيانو).

٦ ــ **ثنائى يا حلم يانور** للسوبرانو والتينور والأوركسترا أو البيانو من الطيب والشرير.

٧ ـ أغنية الشرير للباريتون والأوركسترا (أو البيانو) من الطيب والشرير.

● **خامسا : موسيقى الباليه:**

١ ـ **أوزوريس** : باليه فرعونى من ثلاثة مشاهد تصميم جوندل إبلينيوس (ألمانيا) سنة ١٩٧٨

روجعت وأضيفت لها حركتان فأصبح الباليه من خمسة مشاهد من تصميم عبدالمنعم وإرمينيا كامل سنة ١٩٨٤ (عناوين الحركات واردة ضمن الأعمال الأوركسترالية).

٢ ـ **حسن ونعيمة** : باليه من ثلاثة مشاهد على قصة شعبية لأوركسترا حجرة وآلات إيقاع ونفخ بعضها آلات شعبية مصرية سنة ١٩٨٠ (الحركات وردت فى الأعمال الأوركسترالية).

٣ ـ **إيزيس** رقصة ثنائية.

● **سادسا : موسيقى الحجرة :**

(أ) للبيانو:

١ ـ **خمس مقطوعات صغيرة للبيانو** سنة ١٩٥٥.

محاكاة ـ سنكوبات ـ شكوى ـ دعابة ـ رقصة الدربكة.

٢ ـ **تنويعات حرة على لحن شعبى مصرى** سنة ١٩٥٦ (نشرتها دار دوبلنجر النمساوية).

٣ ـ **إلى الشهداء العرب** : مرثية ـ صراع.

على أساس بعض أفكار موسيقى الفيلم التسجيلى وجوه من القدس سنة ١٩٧٤.

(ب) للوتريات :

١ ـ **صوناته للفيولينة والبيانو** سنة ١٩٥٩ (مهداة إلى سمحة).

٢ ـ **تأملات للفيولينة المنفردة** سنة ١٩٨٣ (مهداه إلى ابنتى بسمة).

٣ ـ **ارتجالات على لحن بائع متجول** للتشللو المنفرد سنة ١٩٨١

(مهداة لكامل صلاح الدين).

٤ ـ **فانتازيا للفيولينة على لحن شعبى مصرى** : (من المقامات ذات الأرباع) نسخة بسيطة سنة ١٩٧٠، نسخة للكونسير سنة ١٩٧٣/ (انظر الأعمال لآلة منفردة مع الأركسترا).

٥ ـ **ثنائية للفيولينة والتشللو** سنة ١٩٨٢ (فى المقامات ذات الأرباع) سريع ـ عريض بنوستالچيا ـ سريع بمرح.

٦ ـ **رابسودية للتشللو والبيانو** سنة ١٩٧٥.

٧ ـ **ثلاثية للفيولينة والتشللو والبيانو** من حركتين سنة ١٩٨٦ (صلاة أخناتون ـ رقصة فينيقية).

٨ ـ **سكرتسو للفيولينة والبيانو للأطفال.**

٩ ـ **ثلاثية للهارب والفلوت وآلات الإيقاع.**

الحركة الأولى رقصة إيزيس سنة ١٩٨٧ (انظر الأعمال التى لم تنته).

١٠ ـ **مرثية (إيليچيا) للتشللو والبيانو** (نسخة من أغنية ادرفى ياعين من مسرحية حاملات القرابين).

(جـ) لآلات النفخ :

١ ـ **تساعية (نونيت) لآلات نفخ وهارب**، مأخوذة عن متتابعة الأركسترا.

٢ ـ **الرقصة البطولية للفلوت والهارب** (أو فلوت ووتريات).

٣ ـ بحيرة اللوتس للفلوت أو الأوبوا (أو كذلك الڤيولينة) مع البيانو سنة ١٩٧٧ (مهداة إلى سمحة).

٤ ـ **أضواء متكسرة** Prism Lights للفلوت بدون مصاحبة (فى المقامات ذات الأرباع، وهى نسخة أخرى من مناجاة الكلارينيت ١٩٨٧.

٥ ـ **مناجاة** Vertrauliches Gesprâch للكلارينيت بدون مصاحبة فى المقامات ذات الأرباع (مهداة إلى محمد حمدى) سنة ١٩٨٤.

٦ ـ **دعاء للكلارينيت والبيانو** (على أساس أغنية يارب من حاملات القرابين).

٧ ـ **رومبا للكونسير للطرمبت والبيانو** (على أساس موسيقى فيلم التفاحة الخالدة).

٨ ـ **ثلاثية للكلارينيت والأوبوا والبيانو للأطفال.**

● **سابعا : الموسيقى التصويرية:**

(أ) للإذاعة والمسرح :

١ ـ **موسيقي لتراچيديا اسخيلوس** : حاملات القرابين الترجمة العربية د. لويس عوض سنة ١٩٦٤

٢ ـ **المسرحية الإذاعية المسلسلة : القدس**

٣ ـ **الموسيقى التصويرية والرقصات لعرض : موال من مصر** سنة ١٩٧٣.

(ب) للسينما والتلفزيون:

١ ـ **فيلم وثائقى : الحياة اليومية عند القدماء المصريين.**

٢ ـ **فيلم وثائقى عن المثّال أنور عبدالمولى**

٣ ـ **فيلم وثائقى وجوه من القدس** (للبيانو).

٤ ـ **فيلم استعراضى تلفزيونى** : التفاحة الخالدة.

٥ ـ **فيلم تلفزيونى صامت** (الموسيقى هى التعليق الوحيد فيه) : أوزوريس.

٦ ـ **فيلم وثائقى تليفزيونى عن المتحف المصرى** سنة ١٩٨٥.

٧ ـ **الموسيقى لمسلسل تلفزيونى** : لا إله إلا الله من (٣٠) حلقة عن أخناتون والتوحيد سنة ١٩٨٦.

وفى العدد القادم من «إبداع» سننشر نص مقال قمنا بترجمته عن الإنجليزية للمستشرقة الروسية: د.ايزابيلا إبوليان، عن «موسيقى الموسيقار المصرى الكبير جمال عبد الرحيم، بمناسبة ذكراه الخامسة.

متابعات

مسرح

هناء عبدالفتاح

عطـــوة

بين الفارس والكوميديا!

لا جدال فى أن مسرحية «غراميات أبو مطوة» - وهو العرض المسرحى الجديد الذى يقدم فوق خشبة المسرح القومى الآن - محاولة من المحاولات الساعية إلى البحث عن طريقة لاستقطاب المتفرج المصرى لمسرح الدولة؛ بعد أن سرقته أضواء المسارح الخاصة والتجارية، وجذبتْ أبصاره بوسائل عديدة من بينها الفارس و«التنكيت» والاستعراض على أفضل الأحوال، والنكات الفاحشة الغليظة، والمشاهد الخليعة، والرؤية الفكرية المسطحة على أسوأ الأحوال.

ولا جدال أيضا فى أن «**عطوة أبو مطوة**» نجح نجاحا ملحوظا فى جذب المتفرجين ليشغلوا بتواجدهم اليومى مقاعد صالة المسرح القومى العتيد وشرفاته. تأتى الجماهير كل يوم لرؤية العمل المسرحى وهى تضع فى حسبانها أنها تجىء ليس فقط لمشاهدة ملهاة ساخرة، ولكن لتشارك كذلك فى ممارسة اللعبة المسرحية المقدمة فوق الخشبة، وتخرج ببعض الأفكار والانطباعات، وربما برؤى فكرية يستخرج منها المتفرج ما يستثيره ويشغل فكره ولو قليلا فيما يُطْرح فوق الخشبة.

ومع كل ما طرحه هذا العمل المسرحى - وهو قليل على المستوى الفكرى - ينبغى لنا أن نتوقف هنا عند بعض الملاحظات. لعل من أهمها أنه يشترك فى إبداع هذا العرض المسرحى الكوميدى عدد من المبدعين على رأسهم الكاتب المسرحى الكبير **ألفريد فرج**؛ ويقوم بإخراجه المخرج المسرحى الفنان **سعد أردش** ويشترك فى تمثيله نخبة من الفنانين على رأسهم **يحيى الفخرانى وعبلة كامل ومحمد أبو العينين ومحمود العراقى**.

يستلهم **ألفريد فرج** عمله من مسرحية «**أوبرا الشحاذين**» التى سطرها الكاتب المسرحى الإنجليزى **چون جاى** فى القرن الثامن عشر،

وحاول أن يجد لها الكاتب المصرى معادلاً موضوعيا فى مسرحيته «**عطوة أبو مطوة**» فاستلهم شخصيته عطوة (**يحيى الفخرانى**) لصا مصريا ظريفا حاذقا راجعا بنا إلى مغامرات لص شبيه هو «**حافظ نجيب**» الذى كان يقوم بسرقاته فى حى الأزبكية وغيرها من أحياء القاهرة فى تلك الأيام التى شهدت فيها القاهرة سنة ١٩٣٠ تفاقم الأزمة الاقتصادية والعالمية.

اعتدنا أن نكتشف فى أعمال **ألفريد فرج** بداية من «**سقوط فرعون**» و«**حلاق بغداد**» و«**سليمان الحلبى**» مرورا بمسرحيته القصيرة «**بقبق الكسلان**» و«**الزير سالم**» وصولا إلى «**على جناح التبريزى وتابعه قفة**» و«**رسائل قاضى أشبيلية**» و«**دائرة التبن المصرية**» تأثراته الواضحة بمنابع صافية، يستقى مادتها من التراث المصرى القديم والعربى، وينعكس ذلك فى نسيج التجربة المسرحية المؤلفة، وفى تركيب الشخوص المسرحية، والصياغة العصرية لكلاسيكيات تراثنا الأدبى، وما طبع هذه الأعمال بالتميز هو استفادتها الدقيقة من المادة التراثية بعيون معاصرة، ليطرح من خلالها ما يمس واقعنا الحياتى المعاصر بشكل غير مباشر. وربما يكون لجوء **ألفريد فرج** إلى التراث لأن هذا الشكل أتاح له أن يعلِّق على مشجب التاريخ أطروحاته المعاصرة حول قضايا مصيرية كالعدالة والحرية والديمقراطية، والتى لم يستطع آنذاك أن يعلنها صراحة فى الستينيات والسبعينيات؛ لأن الرقابة كانت تقف بالمرصاد ضد هذا النوع من المحاولات - كما يرى بعض النقاد المحدثين - ومن المؤكد أن **ألفريد فرج** استطاعَ فى أعماله أن يحقق لنا هذا التراث من أنقى منابعه وأصفاها، وأن يستكشف فى أعماله أعظم القيم الفكرية والأخلاقية/ التعليمية، يستفيد فى ذلك من أفضل الصيغ المسرحية العالمية؛ التى تمكنه من بناء الجسور بين الماضى والحاضر، واستطاع كذلك أن يحقق إنجازات متفوقة وباهرة فى مجال البحث عن لغة مسرحية لها مفرداتها التى تتميز بخصوصيتها، مما حقق للمسرح المصرى والعربى، ما لم يحققه منظروه فى مؤتمراتهم ومحافلهم ولقاءاتهم ومهرجاناتهم الدولية عندما يتناقشون ويثرثرون حول ذات القضايا «الهوية - التراث - الشخصية القومية - الكلاسيكية والمعاصرة.. إلخ» دون الوصول إلى رؤى تتخذ مساراتها فى تطبيق مسرحى حىّ، فى ذات الوقت كان **ألفريد فرج** على رأس المسرحيين المبدعين الذين يطبقون كل تلك المفاهيم فى بنيات مسرحية فنية خالصة تعد روائع وعلامات بارزة فى مسرحنا المعاصر.

فماذا حدث فى «عطوة أبو مطوة»؟

فى ظنى أن «المطوة» عند «عطوة» قد قَطَّعَتْ كثيرا من أوصال هذه الأطروحات السالفة التى اتسم بسماتها مسرح **ألفريد فرج**. لم تحاول هذه المسرحية الأخيرة أن تناقش قضية بعينها من خلال نسيج درامى متشابك الأطراف، بقدر ما حاولتْ أن تقترح بديلا مسرحيا، للموقف الدرامى المتطور والفكر الذى كان يمكن أن يُطْرح من خلالها فوق الخشبة؛ كان هذا البديل هو اللعبة المسرحية. ومع أن هذه اللعبة أمْلَتْ بدورها صيغة العرض

المسرحى وإطاره، الذى سعى من خلاله مخرجها **سعد أردش** إلى قيادة ممثلى هذه اللعبة باقتدار ومهارة - وهذا مكسب فى ذاته لأن هذا الفنان المخضرم استطاع أن يرسم لنا حركة لشخوصه المسرحية تتسم بالخفة والانضباط، فى الوقت الذى اعتدنا أن نشاهد له أعمالا مسرحية من نوع آخر، تخلو من هذا الطابع الكوميدى الخفيف وتنطبع بطابعها الدرامى الصرف - إلا أن هذا العرض المسرحى وقع برمته فى الحفاظ على أطر اللعبة المسرحية التى تتخفف من ثقلها الدرامى، بحثا عن شكل كوميدى يعتمد فى صياغته للأحداث على الحركة لذاتها والموقف الساخر الأقرب إلى «**الجروتسيك**» دون محاولة متأنية للوقوف أمام الظاهرة الاقتصادية/ والاجتماعية المتأزمة أو حتى القضية الفكرية للتحاور معها؛ وهو ما كنا نتوقعه فى عمل كهذا يجمع المؤلف **ألفريد فرج** والمخرج **سعد أردش**. لذلك وقعت المسرحية أحيانا فى الفكر المُهمَّش؛ وأحيانا أخرى فى الخطاب التعليمى المباشر خاصة فى توجهات «**عطوة**» اللص الأنيق الذى يشبه اللص الانجليزى الظريف **أرسين لوبين** الذى يسرق بهدوء وأناقة؛ أو فى تصريحات «**شحاتة**» ملك الشحاتين رجل الشارع الذى يسرق فى نظام اجتماعى وسياسى فوضوى يفرض بناء مؤسسات «**للشحاتة**» والسرقة المقنّعة داخل مجتمع يسرق فيه الكل بداية من السلطة حتى رجل الشارع. وعلى الرغم من أن الأرضية التاريخية التى ارتكز عليها العرض المسرحى هى فترة الثلاثينيات - وهى تفاقم الأزمة الاقتصادية العالمية والمصرية بدورها - إلا أن هذا كله لم يؤثر - فى ظنى - تأثيرا حقيقيا فى تقديم جوهر القضايا الملحة التى حاولت أن تطل برءوسها فى العرض المسرحى، ولكنها سرعان ما انحسرت واختفت وراء المواقف الكوميدية والاستعراضات الغنائية الراقصة.

لذلك كله يصبح من العسير على الناقد تقييم هذا العرض المسرحى من منطلق ما يطرحه أكثر من منطلق ما يقدمه من لعبة مسرحية، والآثار المترتبة على وجود هذه اللعبة فى تقديمها بأسلوب الأداء المسرحى المستثير للضحك غير الغليظ والترفيه الساخر، اللذين يستفيدان من إنجازات كوميديا الشخصيات أو الأنماط، وهى سمة تطبع العرض المسرحى ككل بطابعه. إننا نشاهد محاولات فى تفسير المخرج وأداء الممثلين بدورهم للبحث عن «موديل» أو شخصية تختلف كل منها عن الآخر، كأسلوب أو طريق فى البحث عن الكوميديا فنشاهد «**عطوة**» مثالا للص الظريف الأنيق، **ومحمد أبو العينين** نموذجا للص المتأنق الذى يرتدى بذلة بيضاء لا تناسبه (عن قصد) ممثلاً لملك الشحاذين - اللص - ابن البلد؛ **وعبله كامل** «بلية» زوجة عطوة، وابنة غريمه تحاول أن تكون سيدة مجتمعات لكنها لا تصلح، ونشاهد تلك النمطية/ الكوميدية فى عصابة «**عطوة**»: شلاطة (علاء قوقة) - بنكنوت (**مصطفى درويش**) - الكتف (**موسى النحراوى**). وكذلك فى شخصية «**الأونباشى**» المرتشى الذى مثله **محمود العراقى**، وفى **سعيد الصالح** (جاربو) **وعماد العروسى** (خطاف)، يحاول كل ممثل من هؤلاء أن يجد له شخصية منفردة تتميز بكاريكاتوريتها ونمطيتها الخاصة التى تجعل كلاً منهم فى اختلاف عن الآخر. نجح

معظم هؤلاء الفنانين فى خلق هذه الكاريكاتورية التى صبغت العرض بصبغته، وهذا ليس بعيب أو خطأ نقدى، ولكنه معيار آخر يجعلنا نضع هذا العمل فى موضعه الصحيح، وهو محاولته أن يقترح عملا كوميديا يهدف إلى الترفيه الناقد على حد تعبير مخرج العرض **سعد أردش** فى البرنامج المطبوع، وقد تحقق هذا فى مستواه الأول، لكننا لم نتبينه فى مستواه الثانى أى فى قيمته الفكرية وثقله الدرامى اللذين تميزت بهما أعمال هذا المخرج المبدع، وهذا الكاتب المسرحى الكبير، لذلك فإن النجاح هنا كان جزئيا وليس كليا .فالعرض المسرحى ينظر بعين إلى استقطاب الجماهير إلى مسرح الدولة (**المسرح القومى**) فيستقطبها بالفعل، ولعل الدليل الواضح هو النجاح الجماهيرى اليومى، لكنه لم ينظر بالعين الأخرى إلى ذلك الثقل الفكرى - على مستوى المضمون - والذى كان يمكن أن يتحقق دون فقدان للطابع الكوميدى المسيطر.

استخدم العرض المسرحى فى المستوى الأول الاستعراض (**عبدالمنعم كامل - مجدى صابر**)، تأليفا ولحنا وموسيقى (**بهاء چاهين - على سعد**) من خلال ديكور نمطى سريع الانتقال (**سكينة محمد على**)، وملابس ملائمة لعصر الثلاثينيات (**سامية خفاجى**)، وصاغ المخرج فى تفسير عرضه المسرحى بالاستعانة ببعض وسائل العرض الأخرى التى استعارت من التوثيق روحها، وهى استخدام «الشرائح الضوئية (**مصطفى الرزاز**) التى عرضت من وراء الستارة الخلفية مناظر من العصر (حى الأزبكية القديم - الأوبرا - قصر عابدين - صور للملك فؤاد وعطوة أبو مطوة) وغيرها من الشرائح الفوتوغرافية التى يعرضها المصباح السحرى لتذكيرنا بالزمان والمكان فى فترة الثلاثينيات. أظهرت اللوحة الاستعراضية «كشكش بيه» بائع القطن الفلاح الذى أثرى فجأة فى ظل الظروف الاقتصادية المتغيرة لمصر آنذاك، فقد جاء إلى القاهرة وافدا من قريته للاستمتاع فى ملاهيها ومواخيرها مع الوافدين الآخرين من المستعمرين الإنجليز الذين ينتشرون فى البلاد. ففى استخدام المخرج لهذه الوسائل الإيضاحية والتوثيقية التى حاولت أن تُدْخل العرض فى إطار شكلى يطبعه بطابع تاريخى نقدى، تقييما للمؤلف والمخرج معا للعصر آنذاك، وكأنها رسالة منذرة بما يمكن أن يحدث فى مصر الآن.

«**عطوة أبو مطوة**» مدخل لعمل جديد يمكن أن يتعاون فيه **ألفريد فرج وسعد أردش** ليقترحا فيه صيغة متسمة بالسخرية الناقدة والفكاهة اللاذعة كإطار وشكل تُستنبتُ داخله قضية أو أطروحة فكرية بعينها سعيا للتغيير والتأثير فى المجتمع.. ولا أشك فى أنهما قادران على تقديم ذلك.. لأنهما مبدعان من طراز فريد.

متابعات

سينما

فريال كامل

مهرجان القاهرة الدولى الرابع لسينما الأطفال

بين يومى ٢٠، ٢٦ سبتمبر ١٩٩٣، أقيم **مهرجان القاهرة الدولى لسينما الأطفال** بمدينة الإسكندرية. ونظم هذا المهرجان الاتحاد العام للفنانين العرب. والهدف من هذا المهرجان هو تشجيع الأفلام، ذات المستوى الفنى الرفيع، التى تهتم بمشاكل الأطفال، وتسهم فى تربيتهم، وتوجيه سلوكهم. وشارك فى هذا المهرجان. عشرون هيئة ثقافية مصرية وأجنبية، عدا إحدى وثلاثين سفارة ساهمت فى إنجاز هذا المهرجان وإخراجه إلى حيز الوجود

وقد عرضت فى هذا المهرجان، فى المسابقة الرسمية، والبرنامج الإعلامى أفلام روائية ووثائقية وتعليمية، وأفلام التحريك والبرامج التليفزيونية. وقام بالتحكيم فى هذه العروض لجنتان دوليتان من خبراء ثقافة الطفل: إحداهما للأفلام الروائية والوثائقية، والثانية لأفلام التحريك والبرامج التليفزيونية. وتولت كل من لجنتى التحكيم فى المسابقة اختيار ثلاثة أفلام، للتنافس على الجوائز التى يمنحها المجلس العربى للطفولة، ومقدارها خمسون ألف جنيه، وفى دورة هذا المهرجان الرابعة عرض ١٥١ فيلما من إنتاج ٣١ دولة من بينها ١٦ فيلما لسبع دول عربية هى : **الجزائر، ليبيا، السعودية، سوريا، الإمارات، تونس، مصر**.و قد شاركت الصين وحدها بتسعة عشر فيلما، وكندا باثنى عشر فيلما، والولايات المتحدة بأحد عشر فيلما، ومن بين كل الدول العربية عرضت الإمارات وحدها عشرة أفلام تليفزيونية، وشاركت مصر بعشرين فيلما وبرنامجا تليفزيونيا

وبين أفلام هذا المهرجان كان ثمانية عشر فيلما حاصلا على جوائز عالمية، من بينها الفيلم السويسرى : **آنا آنا**، والبرنامج

الامريكى: **الرياضيات والعلوم**، والفيلم الوثائقى. الاسترالى:«**كتجارودات**» غير فيلم الافتتاح «**الجميلة والوحش**» الحاصل على جائزتى أوسكار٩٢ لأفضل صورة وأفضل أغنية.

١ - وفيلم الافتتاح «**الجميلة والوحش**» (٨٥ ق) من إخراج **جارى و تراتسدل وكيرك واين**، وهو الفيلم رقم ٣٠ فى رصيد مؤسسة **والت ديزنى** من الإنتاج الضخم. وهو معدعن قصة خيالية سبق أن أعيد كتابتها ومعالجتها فى أكثر من فيلم سينمائى. ومازالت تحتفظ بمذاق الفيلم الروسى البديع «**الزهره القرمزية**» الذى فاز **بالقاهرة الذهبية** فى العام الماضى، وبمذاق فيلم من إخراج **جان كوكتو** سنة ١٩٤٦

وقد صنف كأحد كلاسيكيات السينما الفرنسية.

وتدور أحداث القصة حول فتاة القرية الرقيقة التى تعشق الغناء والقراءة والتى تصد «**راجاسون**» فتى القرية المغرور بقوته العضلية عن مغازلتها، بينما تجل والدها الباحث والمخترع الذى يسخر منه «**جاسون**» ويتهمه بالجنون.

وعندما يقع والدها أسيرا لمسخ مرعب لا تتهاون عن الخروج فى ليلة شتوية عاصفة للبحث عنه مخترقة، الغابة الموحشة ومتحدية الذئاب والأشباح - وتقدم الفتاه نفسها فداء لوالدها العجوز. وتعرف أن الفرصة مواتية لكى يزول السحر عن الوحش إن كسب قلب فتاه، قبل عيده الواحد والعشرين.

وقد عمل فى الفيلم ٦٠٠ فنان على مدار ثلاث سنوات ونصف، أنجزوا فيها حوالى مليون لوحة.

وقد وهب فن التحريك، الحدوتة آفاقا رحيبة من الخيال والإبداع، بدءا من تجسيد شخصيات مبتكرة تحرك الأحداث مثل: الشمعدان، والساعة، وبراد الشاى، ويحكى فى الاستعراض الغنائى لأدوات المائدة احتفاء بالفتاة الرقيقة.

وكما نجح فن التحريك فى إضفاء البهجة والجمال على بعض اللقطات، تمكن أيضا باقتدار من تجسيد مشاعر الخوف والرعب، فى مشاهد الغابة ليلة العاصفة،ومهاجمة الذئاب الجائعة للفتاة، فى رحلة العودة لرعاية والدها المريض.

وقد تكاملت عناصر الفيلم: الألوان، الموسيقى والحركة فى إيقاع متدفق يلهب المشاعر ويجذب النفوس ويخطف الأبصار.

ويقع إثارة وإثراء الخيال على قمة اهتمامات السينمائيين فى أعمالهم الموجهة للأطفال، وذلك بتشكيل كائنات مبتكرة، تتحرك على الواقع وتدخل عالم الطفل وتتفاعل معه. ففى فيلم «**زيرى حمل السحاب**» يهبط حمل صغير ناصع من السحاب إلى ضيعة فى الريف الألمانى، ويشعر بالغربة ويعانى من الوحدة، فينزوى فى حجرة خلفية، حيث يجده بطل الفيلم الصغير، وسرعان ما يتم التواصل بينهما.

وإذا كان منطقيا أن يتسع خيال الطفل لمخلوقات غير واقعية، فإن الجديد والمثير للدهشة أن يمتلك الكبار فى الفيلم، أيضا من الصفاء والشفافية ما يبصرهم بمثل هذه المخلوقات الخيالية.

وفى الفيلم يجتمع أهل القرية الكبار والصغار على هدف واحد، هو إعادة الحمل التائه الى أهله.

وفى مشهد النهاية تتعاطف قوات المطافىء مع الأهالى وتقدم لهم السلم الأتوماتيكى لحمل الصغير إلى أهله فى أعالى السحاب..

وفى الفيلم الروائى السويسرى «**أنا آنا**» (٧٥ق) تتصاعد درجة الإثارة عندما تختفى «أنا» داخل جهاز الكومبيوتر، فيطبع منها نسخة طبق الأصل من حيث الشكل، وإن تمايزت من حيث الطباع، مما يحدث عنه الكثير من المفارقات المرحة لأنهما يظهران بالتناوب فى البيت وفى المدرسة.

وفى الفيلم التشيكى «**ساحرات من الضواحى**» (٨٤ق) تعثر طفلتان على كتاب قديم فى فن الطهى فيثور حماسهما لعمل بعض وصفاته التى تأتى بنتائج أغرب من الخيال.. فتتحول قطتهما الصغيرة الى نمر، وتتحول السمكة الصغيرة التى اصطادها الأب الى سمكة ضخمة يضيق بها البانيو، وتصل الإثارة الى ذروتها عندما يتذوق خطيب أختهما الشراب السحرى، فيتحول إلى دبّ - ويصبح من المحتم البحث عن بقية صفحات الكتاب المفقودة للتوصل إلى الوصفة المضادة، قبل أن يكتشف الأهل سر تلك الحيوانات المفترسة المقيمة فى البيت.

وفى فيلم «**الحديقة الخلفية**» تكتشف مارى مفتاحا لحديقة مهملة خلف القصر وقد نمت حولها الأعشاب البرية، حتى حجبتها عن الأنظار وتكافأ البطلة على هذا الكشف بأن يزول المرض عن صديقها وابن عمها لحظة دخوله إلى الحديقة.

فى فيلم «**الأسد والساحرة ودولاب الملابس**» يخترق الأطفال دولاب الملابس إلى غابة الشتاء الدائم، وهناك يخوضون مغامرات مثيرة مع ملكة الثلوج البيضاء، وينقذهم منها أسد الغابة الحنون.

●

وفى قراءة للأفلام المشاركة فى المهرجان من جميع دول العالم، نرى أنها بلا استثناء قد حافظت على ميثاق الأخلاق الإنسانى وأحيت الرومانسية، وتجنبت كل ما يثير مخاوف الأطفال، ويبدد أمنهم، كما اهتمت فى المقام الأول بغرس زهرة الرحمة بين أفراد الأسرة .

وفى الفيلم السويدى «**الأب والأميرة والساحرة والطائر الأسود**» (٤٥ق) يروى الأب لابنته الصغيرة - عبر التليفون - حدوتة خيالية بلغة رفيعة تتخللها بعض المقاطع المنظومة: يغنيها الأب بصوت عميق، معبر يفيض بالمشاعر. وعلى جناح الخيال تطير الطفلة فى رحلة للبحث عن الطائر الأسود، وفى الأجواء الطبيعية تلتقى بعرائسها الخشبية، وجيرانها الطيبين، وقد تجسدوا فى شخصيات تلعب دوراً فى القصة.

●

وتفرض الدعوة العالمية للحفاظ على نقاء البيئة ضد التلوث، نفسها بشكل ملحوظ على أفلام الأطفال فى مختلف بلاد العالم.

وفى فيلم التحريك الصينى «**الغابة والطيوروآنا**» إشارة إلى قانون التوازن فى الطبيعة دون كلمة واحدة تختفى العصافير من الغابة نتيجة لحملات الصيد الجائر، فتتضاعف جيوش الديدان التى تعصف بالخضرة، وعندما ترجع العصافير يعود للطبيعة توازنها.

وفى الفيلم الإنجليزى «**دانى بطل العالم**» ٩٤ق من إخراج **چيفين ميلر** تتعاطف «**دانى**» مع الدجاج البرى الجميل الذى يلهو بصيده السيد مالك الناحية مع أصدقائه. يدبر «**دانى**» حيلة يجمع بها الدجاج فى مكان أمن لحمايته من الإبادة، وبذلك استحق لقب بطل العالم.

كذلك تبدو الدعوة للحفاظ على المحميات الطبيعية واضحة.

ففى الفيلم التسجيلى السويدى «**جزيرة ليتا**» (٤٠ق) والجزيرة واحدة من ٢٥ ألف جزيرة فى أرخبيل ستوكهولم وهى محمية طبيعية تقطنها أسرة لينا وحدها وتتولى رعايتها.

وإذا كان التعليق هو أحد المشاكل التى تواجه مخرج الأفلام التسجيلية خاصة الموجهة للأطفال، إذ غالبا ما يهوى بها قاع الرتابة والملل ويفرغها من المشاعر، ويخرجها عن دائرة الجاذبية للمتفرج الصغير فإن مخرج الفيلم هنا قد وفق فى إضفاء جو من الألفة والخصوصية، عندما اختار الطفلة لينا كمعلقة تحكى طوال الفيلم عن حياتها على الجزيرة من الصباح إلى المساء وينهى المخرج فيلمه بعبارة للأب يؤكد أن ما تكتسبه لينا من احتكاكها بالطبيعة أعمق تأثيرا مما تحشى به عقول الأطفال فى المدرسة.

●

وفى لقاء صحفى مع **هانز فرنر ماكفتير** قال: «**أوسكار الكسلان**» ١٥ق) هو أول فيلم تحريك لى، بعد ٢٥ فيلما تسجيليا. أعمل أستاذا للكيمياء فى الجامعات، وأدرك جيداً التأثير الفتاك للمواد الصناعية على صحة الإنسان بل وعلى حياته - لقد جف حلقى وأنا أحاول إقناع ملوك الصناعة بالتخلى عن بعض أرباحهم الباهظة، فى سبيل لقاء الطبيعة وسلامة الإنسانية، وقد تحولت إلى صناعة الفيلم لأوجه رسالتى إلى الآلاف من الأطفال والشباب فى المدارس والجامعات ..

«**وأوسكار**» فيلم تعليمى ملىء بالبيانات العلمية، وهو معد عن كتاب يدرس فى المدارس.

ويحكى قصة سقوط **أوسكار الشقى** وصديقه **القط** فى مقبرة للنفايات، وعندما يفقدان الأمل فى الخلاص يتتبعان فراشة تخرج من طاقة صغيرة، إلى عالم النقاء والخضرة، حيث تعيش كافة الكائنات قوية وجميلة.

●

وتبقى السينما التسجيلية ما حيينا غواصة فى بحر الثقافة كاشفة عن لآلئها، تصوغها عقدا على صدور جمهورخاص وفي عروض خاصة أيضا من أجل أهداف اجتماعية وقومية. وجمهور الأطفال جمهور خاص من حيث الآمال المعقودة عليه ولذا فهو أحق من غيره أن توليه السينما التسجيلية اهتمامها.

وفى الفيلم الأسترالى «**كتجارودات وجوه فى الزحام**» الذى يعرض ٥٨ق) منتقاة من مجتمع الكتجارودات ، مركزا على عناية الأم لصغارها ، كما يسجل لقطات ثمينة للصغار فى لهوهم ويقدمهم ككائنات راقية ، تملك مشاعر ، ولها عادات وحياة اجتماعية ، تستحق التأمل والاحترام.

●

وقد أثرى المهرجان بمشاركة كندا باثنى عشر فيلما تعليميا ، من بينها أفلام تغوص فى الحياة الاجتماعية للأسماك ، وأخرى تحلق مع النحل فى رحلته المقدسة بين الأزهار ، لنقل حبوب اللقاح ، حتى تثمر الفواكه ، وتنضج المحاصيل ، وعرضت كندا أيضا فيلما عن الكون والكواكب ، وفيلما ثمينا عن قصة تطور الحياة الإنسانية عبر الزمان ، بداية بالحيوانات المتسلقة قبل ٥٠ مليون سنة ، إلى العصر الحاضر .

ولا تخطىء عين المتذوق قصيداً سينمائيا يكتسب بلاغته من اختزال المكان والزمان ، مما يرفعه إلى مرتبة الشعر والموسيقى . فى فيلم «**الفصول الأربعة** » يختزل لنا المخرج الهولندى **مارتن كويمان** رحلة الطبيعة خلال عام كامل فى ٨٠ ثانية . على لوحة ثابتة تشبه البارفان تزهر فيها الزهور ، وتحلق الفراشات والطيور ثم يعمر الدنيا دفء الشمس ، وبعدها تتساقط أوراق الأشجار ، ثم تقصف الرياح بالنوافذ وتستكين الطيور داخل أعشاشها ، وهكذا تدور الدنيا .

وتؤسس المخرجة البولندية (**أنا دوديك**) فيلمها « **مازوكا**» على كوتشرتو **لفريدريك شوبان** بذات الاسم ، وفى ١١٣ ثانية فقط تصور الفنانة بالرسوم الريف البولندى فى القرن التاسع عشر .

●

وقد استطاع مهرجان القاهرة لسينما الأطفال أن يثير الاهتمام فى البلاد العربية ، بضرورة إنتاج أفلام للأطفال . وفى دورة المهرجان الرابعة هذا العام شاركت طلائع الإنتاج السينمائى العربى من : **تونس ، والجزائر ، وسوريا ومصر** الذى كان لها فضل الريادة فى هذا المجال.

وقد شاركت **سوريا** بفيلم **عروس البحيرة** من إخراج **ليالى بدر** .والفيلم يعرض لموقف بسيط فى الحياة طفلة جميلة تعانى من الوحدة فى غياب أمها خارج المنزل ، وتتوالى مشاهد الفيلم فى سلاسة ورقة، يفرضها وجود الطفلة ذات الوجه الملائكى . وفى الحجرة الوحيدة بالمنزل ، حجرة والدتها ، لا تخطىء العين لمسات فنية للمرأة العربية فى سجادة ذات نقوش عربية على الحائط ، وغطاء مطرّز للفراش ، غير صندوق للحلى مزخرف بزخارف عربية ، تلهو الطفلة بمحتويات الصندوق من المشغولات الفضية التى تفصح عن فن رفيع وصناعة راقية ، تحلم الطفلة بجنية تحملها إلى أرض الأحلام حتى ترجع أمها إلى البيت .

ويتميز الفيلم المصرى «**الأصدقاء الأربعة**» أيضا ببساطة العرض ، ووضوح الهدف ، ومصرية الشخصيات خاصة الحيوانات التى تتعاون لإعادة المسروقات إلى صاحبها. وفى الفيلم الجزائرى «**سفرية سليم**» نلتقى بتقنية متقدمة عن سابقيه ، وقصة مركبة لطفل يلتقى بفنان يرسم لوحة ، فيعبر من خلالها إلى عالم الفن الرفيع ، فن التصوير ، وفن الباليه أيضاً

●

تعيش السينما السينما تعيش
فن جميل فى حلاوته مفيش
اتولدت مع ستو وجدو
تعيش السينما

بهذه الأغنية التى كتبها **بهاء جاهين** اختتم الأطفال أعمال

المهرجان ووزعت جوائز **القاهرة** على ١٤ فيلما .

فى مسابقة الأفلام الروائية فاز بالقاهرة الذهبية الفيلم الألمانى «**زيرى حمل السحاب**» إخراج **رولف لوزاتسكى** ، وبالفضية للفيلم الكندى « **خطر القمر المكتمل** » إخراج **جريتى كلاى وجورجين برواز** .

وفاز بالذهبية للأفلام الوثائقية الفيلم الاشتراكى **كتجارودات** ، **وُجوه فى الزحامُ** إخراج **جان الدتهوفن** ، وبالفضية الفيلم الأمريكى « **الرياضيات والعلوم**» تبدأ الآن من إخراج **ألفريد هتلمان** وبالبرونزية الفيلم السويدى «**جزيرة ليتا**» **لكريستين كونك وليتار دريتلند** .

وقد فاز بالذهبية للبرامج التلفزيونية البرنامج الكندى « **فئران الكتب**» **لجيرمى بولوك** وبالفضية الفيلم البرتغالى « **بيبو**» **لجورجى بيخودى كوستا** .

وقد فازت مصر بالقاهرة **البرونزية** عن فيلم «**الأصدقاء الأربعة**» **لحسن عبد الغنى** .

وفى مسابقة أفلام التحريك حصل الفيلم الصينى **الغابة والطيور** «**وأنا** » على الذهبية ، بينما حصل الفيلم الهولندى ، «**الفصول الأربعة**» **لمارتن كويمان** على الفضية ، وفاز بالبرونزية الفيلم النمساوى «**أوسكار الكسلان**» **لهانز ماكڤيتش** .

وقد فاز بجوائز المجلس العربى للطفولة والتنمية الفيلم السورى «**عروس البحيرة**» إخراج **ليالى بدر** والفيلم المصرى « **الأصدقاء الأربعة**» **لحسن عبد الغنى**، والفيلم الجزائرى « **سفرية سليم**» للمخرج **أحمد بن كاملة** .

وقد قدمت هيئة تحكيم الأطفال جائزتين نوعيتين عن العروض والندوات .

وقد عرضت أفلام المهرجان فى خمسة عشر مركزا وناديا للأطفال ، منها : قصر السينما ، وحديقة الحوض المرصود بالسيدة زينب ، وحديقة دار العلوم بالمنيرة مركز شباب الجزيرة ، والأميرية ، وعابدين، والمؤسسة العمالية بشبرا الخيمة ، ونوادى الأطفال فى الهرم والعجوزة وحلوان ، ومكتبات جمعية الرعاية المتكاملة ، بالإضافة للعروض التجارية فى ثلاثة من دور العرض السينمائى .

وفى إطار المهرجان أقيمت أربع ندوات **نظمها المجلس العربى للطفولة والتنمية ، والمجلس القومى للطفولة والأمومة والهيئة العامة لقصور الثقافة ، والمركز القومى لثقافة الطفل،** وذلك لمناقشة قضايا الطفولة، ومعوقات الإنتاج الفنى للأطفال. وكان من أهمها ندوة نظمّتها شركة خاصة لإنتاج أفلام الرسوم، موضوعها، **أثر البثّ المباشر عبر الأطباق والأقمار الصناعية** على جمهور الأطفال فى العالم العربى.

وتنتهى الدورة الرابعة للمهرجان وتتجدد الدعوة لوزارة الثقافة لتأسيس وحدة إنتاج، ذات ميزانية مستقلة تنفذ خطة متكاملة لأفلام الأطفال وتستثمر فيه الوزارة بشراء نسخ من الأفلام الرائعة التى عرضت فى الدورات الأربع للمهرجان لتكون مكتبة سينمائية للطفل، والمهتمين بثقافة الطفل .

متابعات

نقد

حازم هاشم

مبدعات .. بالعافية

لست من المشبوهين ولا المتهمين بكراهية المرأة ، ولم أسع إلى ذلك ولا سعى آخرون - نسوة أو رجالا - إلى إلصاق هذه التهمة بى ولا مجرد «الشوشرة» علىّ بهذه الشبهة ، ومع أن هذه بديهية - لأننى إنسان طبيعى فيما أظن - فإننى مضطر أن أبدأ الكلام بمثل هذا الدفاع النافى للجهالة ! ، إذ أعرف مقدما - قبل الكلام «الجاى» - أن جمهرة من النساء أقصدهن قصدا بالكلام سوف يتسارعن فيما بينهن لاتهامى بتهمة العداء للنسائية ! ، ناهيكم عن ترويجهن لفكرة أننى رجل معقد وظالم شأنى شأن كل الرجال ، ولابد أن واحدة منهن قد عقدتنى فى حياتى فأصبحت هكذا كارها للمرأة!، حاقدا على إنجازاتها فى ميادين الإبداع المختلفة!، وحتى أزيد مفتتح دفاعى وضوحا فإننى أقرر أولا أن هناك الكثيرات من المبدعات بالفعل، عن جهد حقيقى ومعرفة ودأب، وأن هناك من المبدعات من بزّت الكثيرين من الرجال ، ولا نعدم النماذج والعينات، وآه لو تدرى المبدعات الحقيقيات أن هدفى تنقية مجال الإبداع النسائى من الشوائب النسائية لداعيات الإبداع المختلقات المصطنعات ، وقد فشت ظاهرتهن بيننا ولا مؤهل ولاموهبة لهن إلا جواز مرور أنثوى فقط . تهتز له أعطاف بعض الرجال من ذوى الحيثية فى الحياة الإبداعية ، فيفيضون على حاملات جوازات المرور هذه بسيول من الثناء والتقريظ ، هأنذا مضطر عند هذه النقطة إلى التأكيد على أن عالم إبداع الرجال حافل كذلك بالأدعياء والجهال لكن جوازات المرور تختل، وأرجو أن تقتنع الأخوات المبدعات الحقيقيات بأننى قد أحسنت استهلال ما سأقول بالدفاع عن نفسى ، وتبرئة ساحتى من الغرض اللئيم. وإن كنت على ثقة من أننى لن أسلم «برضه» من مصمصات الشفاه ، والنعى على بأننى كاره

وحاقد ومعقد . . . إلخ !

عينة المرأة التى أقصدها عينة فريدة ، نصادفها يوميا فى الصحف والمجلات والإذاعة والتليفزيون والندوات ، وكافة المرافق الثقافية والبؤر ومراكز تجمع المتصلين بعالم الأدب والكتابة فى شعر أو نثر . هذه الشابة - **أو غير الشابة** - قد أفاقت فجأة على اكتشاف أن حاجة الأدب لها ماسة ! ، وأولاد البلد يقولون فى عاميتهم «**الفضاء وحش**» ، والفضاء عندهم معناه خلو الإنسان من شغل أو هم ، وهذا الإنسان «**الفاضى**» يتوقع منه أى شىء . قد يقرر فجأة أن يكون مطربا أو شاعرا أو قاصا روائيا أو كاتبا فى الصحف ! ، وكل هذه فى بلادنا تبدو أشغال من لا شغلة له للأسف ، فلن يسمح لأحد أن يكون طبيباً أو مهندساً أو محامياً إلا إذا تأهل تأهيلا علميا لذلك ، أما إذا أراد البعض انتحال أى من هذه المهن لنفسه فالسجن فى انتظاره ، أرأيتم كيف أن الطرب والقص والكتابة والشعر «**سداح مداح**» أمام كل من هب ودب؟! ، والمرأة التى قررت فجأة أن تكون كاتبة أديبة أو شاعرة قد لا تفكر كثيراً فى اتقان اللغة التى تكتب بها حتى! ، فهل هذه ترى أصلا أىّ ضرورة فى تحصيل معرفة أو جهد فى قراءة أو التعرف الواجب على أصول سبْك وصنعة ما أضمرته لنا من إبداع؟! إننا نراها تعرف «سكتها» جيدا ، فتعد العدة المناسبة، ويالها من عدة!

مفردات هذه العدة - فيما يرد علينا - بعض الملابس الأنيقة «**ع الموضة**» ، والوجه يجب أن يبدو وكأن «**نقاشاً**» قد فرغ من العمل فيه لتوه ، وسيارة ووقت للصرمحة نهاراً وليلا هنا وهناك ، علبة السجائر تجاورها محاذية لها ولاعة صفراء - **ليست ذهبية** - فى حقيبة اليد ، التى تستقر فيها مع مختلف المساحيق أوراق إبداع الأخت ، ثم طاقة لا تنفد على الإلحاح والمطاردة . تشم رائحة صاحب الحيثية والتأثير أينما كان ، لا تتركه إلا وقد ظفرت بثناء وتقريظ - مكتوب يا حبذا - لما كتبت ، وحرارة الكلمات لا يخطئها إحساس ناقد موضوعى برىء لا يتمتع بقلب خفيف خفة قلب صاحب ملحمة الهتاف بحياة المبدعة - المشروع - وإبداعها الواعد! ، وميزة هذا الهتاف المكتوب أنه مدخر لدى «صاحبتنا» تتيه به على منافساتها من نفس العينة ، ثم هى ستطلعه بالتأكيد في صدر ديوانها الشعري أو مجموعتها القصصية عندما توفق إلى مسئول عن سلسلة أدبية حكومية!، وما أن يظهر المطبوع حتى تطمئن الأخت إلى أنها قد قيدت فى سجلات الإبداع إلى الأبد!، وغالبا ما تكون هذه تعيش حياة غير مستقرة فى جانب من الجوانب، أو هى «**فاضية**» وكفى!، مترفة ثرية تستكمل أسباب الوجاهة الاجتماعية بالأدب، وإن كان الثمن إنفاق بعض المال « **فبفلوسها وهيه حرة**»!، أعرف واحدة من هذه العينة زوجها ناشر وصحفى ورجل مصالح في الداخل وما وراء البحار، ويرتبط الكثير من كبار الكتاب والصحفيين مع الزوج بمصالح شتى، وعندما أرادت الزوجة أن تكون كاتبة لم يبخل الزوج عليها بكتب تحمل اسمها فقط!، بل استطاعت مصالحه المتشابكة الممتدة مع الآخرين أن تجعل من الزوجة صاحبة مقال أسبوعى فى جريدة واسعة الانتشار!، ولاغرو.. فكل شىء لدى الزوجة إلا الموهبة يا حرام!.

بعض أنثيات هذه العينة لا يرين فى أن الحركة بركة، وهذه الكسولة قد تكون أرملة وارثة عند زوج أو زوجة لثرى يرى إلهاءها وحتى «تحل عنه» حلا لا يكلفه إلا بعض المال!، ولما كان البيت واسعا فلابد للأخت من صالون ثقافي، تدسّ عن نشاطه الأخبار هنا وهناك، وهناك من كبار المثقفين والصحفيين وصغار محرري ومحررات المجلات والجرائد من يُستدرجون للذهاب إلى مثل هذا الصالون. حب استطلاع وسمر وطعام وشراب، وقد تجد الأخت بين هذه الجمهرة من يكتب لها أما هى فتبصم فقط!، ولن تعدم فريستها فيمن ينشرلها كل حين، وقد ييسر لها البعض الاشتراك فى بعض الندوات والمؤتمرات إذا شاءت. وهكذا تحسب علينا مقيدة فى سجلات الإبداع!

ومع أن وراء الفارسات المختلفات فى باب الإبداع الأدبى غالبا بعض الرجال، إلا أننا نجد أن الواحدة من هذه العينة هي أكثرالحاضرات صراخا ، وعنفا، كلما انعقد محفل للهجوم على جنس الرجل تحلو لبعض زعيمات الحركة النسوانية عقدة بين الحين والحين!، فهذه صاحبة أطول «وصلة ردح» للرجال!، وحشد كافة المعايب التى تجعل من هذا الرجل وحشا أولى به الأقفاص الفولاذية!، وشعار هذه الدعية أن «**الثورة مستمرة**» على الرجال، ولا يجوز أن تتوقف!!، فهى مزايدة حتى على الزعيمات!، حتى إذا انفض المحفل وجدت سيارة رجل تنتظرها فتأوى إليها فى مودة وشغف بالغين فلا يعرف المتابع الراصد لأختنا إن كان هذا هو الحليل أو الخليل!، خاصة وأنها أكدت فى وصلتها السبابية للرجال إن المرأة تعيسة فى الزواج، سعيدة فى الحب!.

والويل لنا إذا عرفت الواحدة من هذه العينة الطريق إلى الإذاعة و التليفزيون!، واستطاعت أن تنفذ - غالبا عن طريق أحدهم - إلى برامج الثرثرة!، سنفاجأ بها وقد أحاطت بنا من كل الجهات!، تفتي في كل شئون الثقافة والأدب!، كأنها مرابطة فى المبنى «إياه» التي تستأثر ببرامجه وشئونه الداخلية عصبة من السيدات، فإذا انضمت «صاحبتنا» وتسللت إلى «دخانيق» هذه العصبة، فقد ضمنت أن تكون كالمقررات الدراسية والمناهج التى لا يجوز التخفف من بعضها حتى لاتفسد العملية التعليمية، إذا لم يكن لها حديث فى الإذاعة وجدتها فى التليفزيون!، وإذا عدمت الوسيلة إلى الانفراد بالكلام شاركت صحبة في برنامج!، تتبادل الكلام مع آخرين لا تعرف عنهم شيئا ولاغرابة فى كل ذلك، فقد أراد لها التنظيم النسائى الإذاعى والتليفزيونى أن تكون كذلك!

حتى إذا أصبحت سيدة هذه العينة فى «**البرواز**»الذى أرادت ، اهتمت جدا بأن يشار إلى أنها قدمت العزاء فى وفاة أديب كبير أو عالم جليل ، وراحت تدرب نفسها على استعمال ألفاظ فخمة غليظة فى الحديث ، تؤدى الكلام أداء ملحميا أو «بلغميا» - مهما كانت بساطة - بل وتفاهة - موضوع الحديث ! ، تستغل الجميع واثقة فى جهلهم أو فى ضعف ذاكرتهم ، فتبدى آراء لا تنسبها إلى أصحابها الأصليين ! ، وقد تشد المبدعات الحقيقيات شعورهن وتلطمن خدودهن من الغيظ ، وقد استطاعت «صاحبتنا» أن تكون عضوا فى لجنة تحكيم ثقافية أو أدبية دائمة أو عارضة ! ،

لكن هذه لن تفوت لهن موقفهن منها فلن يسلمن من كيدها النسائى« إلى آخر العمر ! فقد اصطنعت لتبقى وانتهى الأمر ! .

والآن .. ما وجه الخطورة التى تترتب على استفحال هذه العينة وانتشارها فى أوساط الإبداع ؟ ! ، أول الأشياء أن مثل هذه المصطنعة قد أصبحت محسوبة على الجميع «**أونطة** × **أونطة**»!، وثانيها أنها تسطو على مكان ليس لها ، ومساحة أجدر بها واحدة لديها إبداع أصيل! وثالثها أنها تنال ثناء وهميا وازدهارا أجوف يغرى أخريات من نفس الشاكلة بأن الإبداع ليس عناء ولا مكابدة ، بل هو «**أسهل من شكة الدبوس**» !، ورابعها أنها فى الخصومة أشرس لأنها غير موهوبة فهى لا تتورع عن أى شىء فى سبيل «البرواز» حتى لو افترست مبدعات موهوبات ، خامسها أنها ـ وقد انتشرت فى الآونة الأخيرة ـ لم تجد حتى الآن من يصدها من الرجال ، وأما نساء الإبداع الحقيقى فلا يجدن غضاضة فى اعتبار المزيد منها عزوة وظهرا فى معركة انتزاع مكانة فى عالم الإبداع ، مما يجعلنا ـ والأمر كذلك وقد تطوعنا بالتنبيه ـ لانستطيع إلا أن نردد .. **يارب حوش**» إنك سميع مجيب !!



مجلة «عين» للفنون البصرية

ليلى نجاتى

تقوم الكلمة المكتوبة والصورة المرئية بدور هام فى تشكيل الفكر والوجدان . لذا تهتم المؤسسات الثقافية فى الدول المتحضرة بتوفير المعلومات الكافية عن شتى فنونها ، وآدابها ، وتتسابق فى إصدار الكتب والمجلات والصحف المتخصصة ، التى تساهم بشكل فعال فى نشر ثقافتها .

والفن التشكيلي هو أحد هذه الفنون الهامة التى تخاطب الفكر والروح ، وتسهم فى تفتح الوعى ، وتكوين الذوق السليم ، والارتقاء بحاسة التذوق الفنى .

والمراقب للساحة الثقافية المصرية يلحظ احتياجاً ماساً لوجود مجلة متخصصة للفنون التشكيلية ، ترصد تطور الحركة الفنية فى مصر، وتتناول أعمال الفنانين بالنقد والتحليل الدقيق والعميق لتلبى حاجة محبى ودارسى الفنون الجميلة فى وجود نصوص قيمة تعالج المواضيع التى يهتمون بمتابعتها عن قرب.

ورغم أنه ينبغى أن تتبع مثل هذه المجلة من المؤسسات الثقافية والصحفية فى الدولة. الا أن الفنانين التشكيليين لاستشعارهم أهمية وجود هذه المجلة قد أخذوا المبادرة، وتعاونوا بما يملكون من علم وخبرة وفن لإصدار مجلة «**عين**» للفنون البصرية. فقاموا بتنظيم معرض فنى لأعمالهم خصصوا دخل مبيعاته لتمويل إصدار المجلة. وقد افتتح معرض «**عين**» بقاعة «**مشربية**» من ١٢ / ١٠ ـ ٤ / ١١ واشترك فيه أربعون فناناً وفنانة بأكثر من عمل فى مختلف فروع الفن التشكيلى من: تصوير، ونحت ، وحفر، وخزف، وزجاج، وتصوير فوتوغرافى.

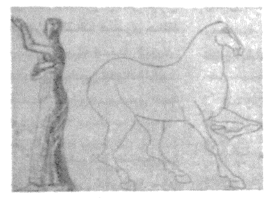
ضم المعرض أعمال أجيال مختلفة من الفنانين مثل **منير كنعان، وحسن سليمان، وجاذبية سرى، وحسين الجبالى، ومحمد صبرى، وعبد الهادى الوشاحى، وصبرى منصور، وفرغلى عبد الحفيظ، ونازلى مدكور، وعادل السيوى، ومحمد عبلة، ووجيه وهبة، وصلاح عنانى، وفاطمة الطنانى، وجمال عبد الناصر.** وسواهم.

وقام بتنسيق هذا العمل الجماعى الفنانان **عادل السيوى ومحمد عبلة**، اللذان أخذا على عاتقيهما تبنى مشروع إصدار المجلة، فأعدا تصورا للمجلة وقاما بعرضه على مجموعة من الفنانين التشكيليين الذين تحمسوا للفكرة مما شجع الفنانين على مواصلة دراسة المشروع والإعداد له.

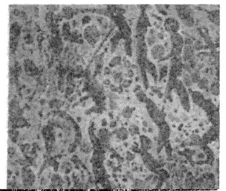
وسوف ينتهيان من جمع مادة العدد الأول من المجلة فى الشهر الحالى. وسوف تصدر المجلة فصليا، باللغتين العربية



عادل السيوى - ممطر الشجرة ٧٠ × ٦٠سم



محمد مرسى - متتابع كنائى - حفر على زنك

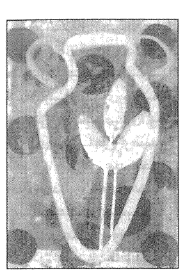


محمد عبله - طباعه - تلوين - ١٩٩٢ ٢٠ × ١٦سم

والإنجليزية، وسيشترك فى تحرير كل عدد منها مجموعة من المتخصصين فى الموضوعات التى يتناولها العدد. فيكتب فى العدد الأول الأساتذة : **حسن سليمان، إدوار خراط، صبرى منصور، الشاعر ماجد يوسف، مصمم المناظر صلاح مرعى، والناقد صبرى حافظ** ويخرج المجلة **فنياً** الفنان الكبير **محيى اللباد**، أحد مستشارى وموجهى المجلة الرئيسيّين.

وسوف تقيم قاعة **مشربية** ندوة فى آخر المعرض، يدعى إليها صفوة من النقاد والمثقفين والمتخصصين فى الفن التشكيلى، والأدب، والصحافة، والطباعة، والتصوير منهم الأساتذة **غالى شكرى، وأحمد عبد المعطى حجازى، وكامل زهيرى، وحسين بيكار** وذلك لمناقشة توجه المجلة، أهدافها أهمية الدور الذى يمكن أن تقوم به، ولا سيما الجوانب التقنية والمتعلقة بتصوير الأعمال الفنية، وفصل الألوان، والطباعة. إذ إن للصورة الملونة أهمية خاصة فى إخراج مجلة متخصصة للفنون التشكيلية، تتطلب دقة ومهارة فائقتين حتى تظهر فى صورتها الأخيرة فى الأعداد التى تصدر فى المجلة، بطباعة جيدة. وصور مفصولة لونيا بدقة وحساسية، كى تصل الأعمال الفنية للقارىء بأمانة ودقة ووضوح.

وما زال الباب مفتوحاً أمام المؤسسات الصحفية، وأجهزة وزارة الثقافة، وكل من يريد أن يسهم بجهده أو ماله فى إصدار هذه المجلة التى ستكون نافذة على تطور الحركة التشكيلية فى مصر والتى ستسهم فى نشر الفن التشكيلى، وتيسر معرفته عن قرب ووعى للمهتمين، وتقوم بدورها فى خلق جمهور متذوق بفهم وعلم؛ فتساعد بذلك على الارتقاء بالذوق، وتشكيل وجدان الإنسان المصرى الراقى المتفتح للفنون والآداب.



عصام معروف - اكريلك على قماش - ٢٥ ×٢٥سم ١٩٩١



عادل السيوى - الخواجه - تفصيلى - ١٤٠ × ١٢٠سم

اسماعيل صبرى

سقوط دكتاتورية الهاوى العظيم

مع عـودة الخـريف، تدخل **باريس** عاصمة الأنوار والثقافة فترة من أكثر فترات العام نشاطا. فهناك بداية العام الدراسى والجامعى ثم عودة الإضرابات التى تحدد كل عام موازين القوى فى اللعبة الثلاثية بين النقابات والأحزاب والحكومة، وبداية المواسم المسرحية والأوبرالية وعرض أهم الأفلام السينمائية.. ويستمر كل هذا حتى يصل إلى الذروة، وسط حمى الاستهلاك والشراء التى تصاحب عادة موسم الأعياد فى نهاية شهر ديسمبر.. وهذه الفترة التى تبدأ من سبتمبر حتى ديسمبر يطلق عليها الفرنسيون اسم «العودة» la rentrée.

ونهاية الصيف وبداية الخريف هى كذلك الفترة التى تشهد، وسط طقوس إعلامية وثقافية ثابتة، افتتاح أهم المعارض الفنية كل عام والتى يصل عددها إلى عشرة معارض أو أكثر يبرز بينها معرض أو معرضان لأهميتهما أو للقيمة الفنية للوحات المعروضة، ولم يكن هذا العام استثناء للقاعدة حيث إنه فى غضون شهر تم افتتاح أكثر من ثمانية معارض أهمها بلا جدال معرض «من سيزان إلى ماتيس روائع مؤسسة بارنز» فى متحف **أورساى** ويستمر من ٨ سبتمبر إلى ٢ يناير.

ومنذ افتتاح هذا المعرض تصطف أمامه لساعات طويلة صفوف تضم عشرات الآلاف من الزوار الفرنسيين والأجانب الذين قطعوا مسافات طويلة لمشاهدة هذه اللوحات ذات القيمة الفنية التى لا تضارع، ولكن أهمية المعرض يرجع كذلك لشخصية صاحب هذه المجموعة الفنية الفذة ومنشىء المؤسسة التى تضم هذه اللوحات فى مدينة **ميريون** الصغيرة فى ولاية بانسلفانيا الأمريكية، وهو الدكتور **بارنز. ألبريت كوميز بارنز** (١٨٧٢ - ١٩٥١) الذى تحمل المؤسسة اسمه وصاحب هذه المجموعة الفنية التى يصفها البعض دون مبالغة بأنها واحدة من أجمل المجموعات الفنية فى العالم

شخصية أسطورية تشبه إلى حد كبير شخصية «**المواطن كين**» فى الفيلم الشهير الذى أخرجه ولعب بطولته **أورسن ويلز** إلى درجة أن هناك فيلماً يباع فى المعرض ويحمل اسم «**المواطن بارنز**» إشارة للفيل. فالدكتور **بارنز** من الأمثلة النموذجية للحلم الأمريكى بكل ما يثيره لدى الأوربيين من إعجاب ممزوج بالنفور والغيرة.

وحياة الدكتور **بارنز** هى قصة نجاح Succes Story على الطريقة الأمريكية، فقد نشأ فى وسط فقير حيث كان والده «**صبى جزار**» فى فلاديلفيا، ولكنه بفضل قوته البدنية وذكائه استطاع أن يصعد الدرج الاجتماعى وأصبح طبيباً وهو فى الحادية والعشرين من عمره. ثم توجه إلى ألمانيا لدراسة الكيمياء. وتمكن بمعاونة شريك ألمانى من صناعة دواء مسكن للعين استطاع بفضله أن يكون ثروة طائلة وبعد زواجه قرر أن يتفرغ وهو فى الأربعين من عمره لدراسة الفلسفة وتكوين مجموعة فنية خاصة به، فقد كان رغم شخصيته الدكتاتورية يعتقد أنه مكلف برسالة سامية لخدمة البشرية والسمو بأذواق معاصريه من خلال الفن الراقى ودفعهم إلى طريق الخير والجمال..

وبعد عدة تجارب وتردد بين المدرسة الايطالية والمدرسة الفرنسية الكلاسيكية، انصب كل اهتمامه على الفن البازغ الجديد فى تلك الفترة أى الفن التأثيرى. وقرر أن تكون مجموعته الفنية من أكبر مجموعات الفن التأثيرى فى العالم واعتباراً من عام ١٩١٢ توجه إلى باريس الذى انتظم فى زيارتها بعد ذلك وبدأت حمى الشراء حتى أن مجرد وجوده فى باريس كان يثير **فورة** لدى بائعى الأعمال الفنية الكبار - من امثال **امبرواز فولار وكاهنفيلر وليو وجرترود شتاين** - والصغار على السواء وفى أوساط النقاد والفنانين وهواة اللوحات الفنية. وكانت الأسعار ترتفع حين يصل، ويشهد السوق نشاطا غير عادى، واستطاع بذلك على حد وصف الفرنسيين أنفسهم أن **يجرد** فرنسا بذكاء وحذق ومثابرة من قسم كبير من كنوزها الفنية.

ولتقدير قيمة مجموعة **بارنز** التى تضم ٢٥٠٠ لوحة فنية يكفى أن نعرف أنها تضم نحو ١٥٠ لوحة **لرينوار** من بينها مجموعة «**عاريات**» لا مثيل لها فى العالم و٦٩ لوحة للفنان **سيزان** و٦٠ لوحة لفنان ماتيس فضلا عن عشرات اللوحات لكل من **مونيه وتولوز لوتريك وفان جوخ وجوجان وديما وسورا** وآخرين.

وقد قام **بارنز** بتشييد مبنى خاص أقام فيه مؤسسته الفنية التى ضمت مجموعته الفنية الشهيرة واشترى العديد من الأعمال الفنية الهندية والأمريكية اللاتينية ووضعها إلى جانب اللوحات التأثيرية، فضلا عن الأقنعة الأفريقية والأوانى الأزتيك.. ومزج بينها ليظهر التأثيرات المختلفة بين أشكال التعبير عبر العصور.

وبعد افتتاح مؤسسته فى مدينة ماريون لم يتوقف **بارنز** عن زيارة فرنسا بانتظام حيث كان يشترى بلا هوادة.

وغطت لوحات **رينوار وسيزان وجوجان وتولوز لوتريك** ومن بينها لوحة «**لاعبو الورق**» لسيزان التى اشتراها بمليون دولار

والمستحمات «لرينوار»، حوائط مؤسسته التى خصص لها كل ثروته وطاقته الهائلة لأنه لم يرزق بأطفال فأصبحت المجموعة الفنية هى الوسواس المسيطر عليه.

غير أن ما كان يميز **بارنز** عن أصحاب المجموعة الفنية الكبرى الأخرى - من أمثال **كاندن فيليبس** الذى جمع فى قصر قديم فى واشنطن مجموعة هائلة للفن الحديث من **كوربيه** حتى **بيكون** - هو علاقته الغامضة والمعقدة مع الجمهور، فقد كان مقتنعاً أشد الاقتناع بأنه مبعوث لنشر الجمال حوله، وبأن الفن طريق الرقى والتقدم للإنسان وبالتالى شعر بأن مجموعته ليست ملكية خاصة به ولكن للبشرية ومؤسسة **بارنز** هى فى الواقع من أولى مراكز الثقافة الجماهيرية فى العالم قبل مبادرات **اندريه مالرو** وزير الثقافة ديجول بثلاثين عاما، غير أنه فى الوقت نفسه كان طاغية يفرض آراءه الفنية على الجميع ولا يقبل النقاش أو المعارضة. وكان يقول دائما بنبرة أبوية «لا يمكن لشخص عادى أن يقدر الأعمال الفنية بالتجوال فى المعارض كما لا يمكن له أن يتعلم الجراحة بالتجوال فى دهاليز المستشفيات ورغم رغبته فى نشر الجمال عبر مجموعته الفنية بين البشر فقد حد بصورة صارمة وتعسفية من إمكانية زيارة مؤسسته وخاصة بعد أن نظم فى أواسط العشرينيات معرضا للمجموعة الفنية عرضه لنقد لاذع من المجتمع الراقى وأوساط النقاد والخبراء الذين قالوا إنه أنفق أمواله على لوحات متوسطة القيمة وانه خارج عن الخط العام The Main Lime للفن والمجتمع فى تلك الفترة مما دفعه الى الانتقام والتلذذ بمنع كل من يدعى معرفة أو خبرة فنية من زيارة مؤسسته، فلم يكن يسمح إلا للسود والعمال والفقراء بصورة عامة بالزيارة وقصر عدد الزائرين على عشرة كل أسبوع فى حين أن المؤسسة لا تفتح أبوابها أمام الزوار سوى يومين ونصف فى الأسبوع وتروى فى هذا المضمار روايات كثيرة تعزز جميعا من الهالة التى أحاطت بالدكتور **بارنز** مجموعته الشهيرة، فقد رفض على سبيل المثال استقبال **ولتر كرايزلر** صاحب مصانع السيارات الشهير وصاحب مجموعة فنية منافسة بزعم «إنه لا يمكن ازعاج الدكتور **بارنز** بتقديم طلب الزيارة المكتوب له لأنه كان يحاول فى ذلك أن يضرب الرقم القياسى فى تذوق الأسماك الحمراء!.. كما رفض السماح للشاعر الكبير تى.اس، إيليوت بزيارة المؤسسة ، وقد اضطر العديد من مديرى المتاحف أن يتقدموا للزيارة كسائقين وكعمال أو عاملات نظافة لدخول المؤسسة، فكل من ينتمى للطبقة العاملة Working Class فإنه يسمح له بالدخول، اما **بارنز**نفسه فقد كان يتنكر فى زى حارس ليتصنت على تعليقات الزوار المختارين الذين يسمح لهم بالدخول وإذا لم تعجبه التعليقات التى تصل إلى أذنيه فإنه لا يتردد فى طرد الزوار.

وقد وصل به الطغيان وفرض الرأى إلى درجة ان أشهر معلم وناقد فنى عمل بالمؤسسة، هو اللورد **برتران رسل** نفسه اضطر لتقديم استقالته احتجاجا على الطريقة التى كان يعامله بها **بارنز**، وقد استمرت هذه القواعد الصارمة والتعسفية حتى وفاته فى حادث سيارة فى عام

١٩٥١ وقد أوصى **بارنز** فى وصيته بعدم خروج أى لوحة من المؤسسة بعد وفاته وعدم تصويرها بالألوان، واستمرار قواعد الزيارة الصارمة التى وضعها ابان حياته مما جعل إلقاء نظرة على المجموعة الفنية الشهيرة أمرا عسيرا للغاية.

كل ذلك يعكس أهمية المعرض الحالى الذى يقدم مجموعة من روائع الفن التأثيرى الفرنسى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فلوحة مثل «**سعادة الحياة**» le bonheur de minre للفنان ماتيس لم يسبق أن عرضت فى أوروبا بل لم تكن هناك صورة واحدة بالألوان متوفرة لهذه اللوحة الرائعة. وهذا ينطبق أيضا على «**المستحمات**» **لرينوار** و «**العارضات**» **لسورا** التى تقارن بلوحة **بيكاسو** الشهيرة «**آنسات أفينيون**» فى أهميتها وقيمتها الفنية و«**لاعبو الورق**»، و«**المستحمون لسيزان**» .

وقد دفعت كبرى متاحف العالم - متحف أورساى الفرنسى **والناشيونال جاليرى** فى واشنطن ومتحف الفن الغربى فى طوكيو - ما بين ٢٫٥ و٥ مليون دولار لعرض هذه اللوحات لبضعة أسابيع خلال الجولة الوحيدة لهذه اللوحات عبر متاحف العالم وحتى ١٩٩٥ وهى جولة لم تكن ممكنة إلا للصعوبات المالية التى توجهها المؤسسة ولأعمال الترميمات والاصلاحات اللازمة التى دفعت مجلس إدارة المؤسسة إلى الضرب عرض الحائط بوصايا الدكتور **بارنز** وعرض هذه اللوحات فى كبرى متاحف العالم، الأمر الذى أثار الأتباع المخلصين للدكتور **بارنز** فقدموا الاحتجاجات ورفعوا عدة قضايا أمام المحاكم الأمريكية، غير أن الامر حسم لصالح عرض ٧٢ من روائع مؤسسة **بارنز** فى الخارج وفى أوروبا مما اعتبره البعض نهاية عصر الدكتور **بارنز** «**المستبد**» .

ورغم العيوب التى ألصقت بالدكتور **بارنز**، فعيبه الأساسى لدى الفرنسيين هو أنه ليس فرنسيا!، فقد أظهر هذا المعرض أن شخصا يتمتع بعين حساسة وروح مستقلة، يستطيع أن يفعل - إذا توفرت له الوسائل - أكثر مما تستطيع دولة بأسرها، ففرنسا بكل فخرها واعتزازها بثقافتها وبفنانيها تجد نفسها اليوم مجبرة على أن تستعيد بثمن باهظ ما كان يمكن لها أن تمتلكه نهائيا لو توفرت لها بعض الفطنة ... وهكذا فالمعرض درس وعبرة لنا وليس للفرنسيين فقط .

صبرى حافظ

« ترجمات »

استخدام الجغرافيا لترويض الشخصية الوطنية

لا شـك فـى أن **براين فـريل** Brian Friel مـن أهـم كـتـاب المسـرح الأيرلندى المعاصر ، إن لم يكن أهمـهم على الإطلاق . وقد بدأ المسرح الإنجليزى يوليه العناية التى يستحقها كاتب عميق مجيد من طرازه النادر من الكتـاب . فـمنذ نجاح مسرحيته الكبيرة (**أعياد الحصاد فى لوتاسا**) ، علـى خشبة المسرح الملكى القومى ، قبل أكثر من عامين ، ولا يمر موسم دون أن يقدم له المسرح الإنجليزى مسرحية أو أكثر ، فإنجاز **براين فريل** المسرحى والأدبى غزير ووفير. فهو يكتب المسرح والقصة القصيرة بانتظام منذ عام ١٩٦٢ ، وحتى الآن هناك علاقة حميمة بين هذين الفنين الجميلين ، منذ **أنطون تشيكوف** و**لويجى بيرانديللو** وحتى كاتبنا الراحل « **يوسف إدريس** » كما أن هذه العلاقة الحميمة تمتد إلى ممارسى هذين الفنين معا ، لتربطهم جميعا بتلك الروح التشيكوفية الشفيفة التى تهتم بالغوص فى أغوار الشخصية الإنسانية ، والكشف عن صبواتها المخبوءة . فالمسرح والقصة القصيرة معا فنان يقومان على التكثيف والتركيز والاكتفاء بالإيماء والتلميح . وهى السمات التى تميز إبداع **فريل** المسرحى ، وتتجسد فى آخر ما يعرضه له المسرح الإنجليزى من أعمال وهى مسرحية (**ترجمات**)، التى تعرض الآن على مسرح **دونمار** Donmar Warehouse فى لندن .

وتتناول هذه المسرحية الشيقة واحدا من أكثر الموضوعات الإنسانية صعوبة وبساطة معا، وهو: اللغة ، باعتبارها المفتاح الحقيقى للشخصية الوطنية ، والمدخل الرئيسى لأسرارها ، وتهدف المسرحية بتناولها لهذا الموضوع إلى تجاوز الوظيفة الاستعمالية الظاهرية للغة ، باعتبارها أداة لتوصيل

المعلومات ، ولتحقيق التواصل بين البشر ، والتعامل مع وظيفتها التكوينية الأعمق باعتبارها الصائغة للهوية القومية ، والمكونة لجغرافيا الروح ، والصانعة لتضاريس الذاكرة الداخلية للأمة برمتها ، والمشكلة لصبواتها وأحلامها ومطامحها ، وتعود المسرحية فى هذا المجال إلى فترة محددة من تاريخ إيرلندا ، ، وهى فترة ثلاثينيات القرن الماضى ، عندما قام الجيش الإنجليزى بمسح طوبوغرافى كامل لإيرلندا ، بهدف إزالة كل الأسماء الإيرلندية ، أو الجالية Gaelic مستبدلا بها أسماء انجليزية جديدة ، ومغيرا علامات الطرق لتحمل الأسماء الجديدة . وكانت هذه الحملة العسكرية تستهدف بالدرجة الأولى إحكام الانجليز لسيطرتهم العسكرية والإدارية على الجزيرة الإيرلندية ، والتحكم فى نظامها الاقتصادى والضرائبى . وكانت هذه الحملة تتم بموازاة عملية تغيير النظام التعليمى الأيرلندى القديم ، والذى كان ينهض على مدارس القرى Hedge Schoolsوهى أقرب ما تكون إلى نظام « الكتاب » التقليدى القديم فى مصر ، وبعض البلدان العربية ، والتى كانت لغتها الأساسية هى **اللغة الإيرلندية «الجالية»** . وفرض نوع جديد من المدارس التى دعيت بالمدارس القومية National Schools تستخدم فيها اللغة الإنجليزية وحدها ، ولا يسمح فيها باستعمال **اللغة الإيرلندية** .

وتجعل المسرحية إحدى مدارس أو كتاتيب القرى هذه منطلقها المسرحى ، لتكشف لنا من خلالها عن مدى تقدم النظام التعليمى الأيرلندى القديم ، ورحابة أفقه عن النظام التعليمى الإنجليزى الجديد ، الذى يريدون استبداله به ، وفرضه على الإيرلنديين . فقد كانت تدرس فى مدارس القرى تلك اللغتين الإغريقية واللاتينية، وكانتا عماد أى نظام تعليمى فى أكثر بلاد أوروبا تقدما فى هذا الوقت ، وكان طلابها يقرءون أمهات الكتب الأدبية والدينية، التى كانت متاحة فى هاتين اللغتين دون سواهما ، إلى جانب الحساب ، ومبادىء العلوم ، واللغة الإيرلندية بالطبع .

وتقدم لنا المسرحية ، عبر هذه المدرسة القروية التقليدية شريحة اجتماعية من أبناء الأقاليم الإيرلندية، وتكشف لنا فى البداية عن علاقاتهم بعضهم بالبعض ، وعن العواطف التى تتولد بينهم ، فهذا هو فصل صياغة الشخصيات وبلورة ملامحها الفردية والنفسية والاجتماعية . فنتعرف من خلال مجموعة محددة من التلاميذ ومعلمهم على إيقاع الحياة فى هذا الإقليم الإيرلندى «**أقليم دونجال County Donegal**» الذى تسوده علاقات إنسانية حميمة عمادها الإخاء والتراحم والمودة . ومن خلال أحداث يوم عادى فى هذه المدرسة القروية تتجسد فيه آليات عملها الذى يعتمد على تنمية العقل ، وتجذير الوعى بالتراث الإنسانى ، تقدم لنا المسرحية شخصياتها الرئيسية : « **مانوس** » الشاب الحيى الذى استوعب المعارف الإنسانية الضرورية ، وأعد نفسه ليصبح مدرسا فى إحدى هذه المدارس الريفية ، وكيف يتفانى فى تعليم « **سارة** » الغبية التى تعانى من داء الحبسة ، وتوشك أن تعجز كلية عن الكلام . ويمكنها تفانيه فى

تعليمها ، وثقته فى قدرتها على التغلب على عجزها ، من أن تفك عقدة لسانها وتنطق . ولكن يبدو أنه قد أطلق مع لسانها عنان مشاعرها الحبيسة دون أن يشعر ، فأخذت تحبه فى صمت ، دون أن تبوح له ، ولا حتى لنفسها بذلك . لأنها تعرف، بل والقرية كلها تعرف ، أن «**مانوس**» يحب «**مايرا**» ، فاتنة القرية الجميلة ، ويريد أن يتزوجها . لكن « **مايرا** » تضيق بفقره ، وبعجزه عن الحصول على وظيفة تمكنه من التقدم للزواج بها ، ومن التزامه الشديد بالتقاليد الإيرلندية التى تمنعه من التنافس مع من أسدوا له معروفا ، وتتوق إلى نوع من الحياة الأرقى التى تحررها من عالمها المحدود الخانق . إن «**مايرا**» برغم جمالها ، أو ربما بسببه ، روح حائرة نزقة ، مترعة بالرغبات ، تتوق للانفلات من كل حدود ، وتتطلع إلى مستقبل أفضل ، ولكنها تدمر من يخلص لها الحب دون أن تدرى ، وتقع فريسة سهلة فى شباك من يريدون اللعب بها .

ونتعرف فى المدرسة أيضا على « **جيمى جاك** » ، تلك الشخصية العامرة بالحكمة الشعبية ، والبساطة الريفية ، والذى ينكب على المعارف القديمة ، فيلتهمها التهاما . لكنه وهو من أكثر شخصيات هذه المسرحية **تشيكوفية** ، يشعر بأن هذه المعرفة لا تسعده ، لأنه لا يستطيع أن يستخدمها لإسعاد البشر من حوله ، ولا حتى للتغلب على الشر الذى يستشعر زحفه الوئيد على كل شىء من حوله ، دون أن يستطيع له إيقافا . أما « **هيو** » ، هذا الفلاح الأيرلندى الذى تتغلغل فى دمائه أيرلندا ، فإنه يقدم لنا خطا أساسيا فى الشخصية الأيرلندية ذات التاريخ الطويل ، وهو خط المقاومة المستمرة للاحتلال الإنجليزى ، والعمل الدائب ضده . لأننا نعرف أنه على علاقة غامضة ، أو على الأقل على معرفة وثيقة ، بتلك الشخصيات الأسطورية التي تقوم بأعمال المقاومة ، وتدوخ المحتل الإنجليزى . ولذلك فإن علاقته الحميمة بـ «**بريجيت**» تلك الفلاحة العفية ، تنطوي في بعد من أبعادها على علاقته الوثيقة بالأرض الأيرلندية نفسها ، تلك الأرض التي يسعى في مناكبها ويعرف أسرارها. أما «**دولتي**» معلم هذه المدرسة الريفية ، فإنه نموذج مثالى للمعلم الذى جعل نقل المعرفة إلى الآخرين غايته وبغيته . ولذلك فإنه أول من تحيره مسألة **الإجهاز على اللغة القومية** ، ويدرك جسامتها ؛ لأنه يعي أن **الشعوب التى تفتقر للثروة المادية تعوض ذلك بإسباغ الثراء على لغتها ، والاهتمام بروحانياتها وأساطيرها وخيالها** . وتردنا شخصية المعلم تلك إلى الطبيعة الأولى للعملية التعليمية باعتبارها رسالة إنسانية ، لا تستهدف الكسب أو الارتقاء الاجتماعى ، وإنما تبلور سعى الإنسان المجرد للمعرفة ، ونشوته بنقلها للآخرين ، ومن خلال عمل المدرسة فى الفصل الأول من المسرحية ، نتعرف لا على طبيعة العملية التعليمية فى هذه المدرسة التقليدية وحدها ، وأسلوب الدراسة، ومناهج التعليم فيها ، وإنما على مشاغل الطلاب الاجتماعية والفكرية والعاطفية ، وعلاقاتهم الغرامية وميولهم السياسية كذلك ، فنحن هنا بإزاء عمل مسرحى مرهف يتوخى فيه الحوار الكشف عن طبقات متراكبة من المعنى ، وينهض بأكثر من وظيفة درامية فى وقت واحد .

وقد قدمت المسرحية تفاصيل حياة هذه الشخصيات الأساسية ، لتعكس لنا من خلال استجاباتهم ، وتبدل مصائرهم ، فى الفصل الثانى، أثر عملية اقتلاع لغتهم

الأصلية والزراية بها ، على تصورهم لأنفسهم وللعالم من حولهم ، وأهم من هذا كله على شبكة العلاقات الإنسانية الحميمة بينهم . لأنه ما إن يبدأ الفصل الثانى حتى تقبل الحامية العسكرية التى ستتولى عملية تغيير أسماء المنطقة ، ويأتى معها **«أوين»** ابن معلم المدرسة ، الذى كان قد ترك القرية منذ عدة سنوات ، وها هو يعود مترجما للحملة ومساعدا لها على إنجاز مهمتها الصعبة . وتبدأ هذه المساعدة ، لأن كل مساعدة للمحتل تنطوى على خداع للوطن ، إن لم يكن خيانته ، بتزييف ترجمة ما يقوله قائد الحامية لمواطنيه ، وبغض النظر عن أهداف حملة تغيير الأسماء العسكرية ، باعتبارها وسيلة لإحكام سيطرة الإنجليز على الطرق ، وفرض الضرائب ، وتسويغها لهم . وهو لا يعى فى بداية الأمر أن هذا التزييف هو بداية الاستسلام لرؤى العدو ، وبيع الوطن لأعدائه ، ويأتى معه ضابط شاب **«جورج»** سرعان ما يقع فى هوى ابنة القرية الحسناء **«مايرا»** التى كان يحبها **«مانوس»**، والذى رفض أن يترك القرية كأخيه ، بل ويعد نفسه لأن يصبح معلما كأبيه .وفى مدرسة من مدارس القرى وليس فى المدارس الوطنية .

وفى موازاة عملية طمس هوية أيرلندا اللغوية تجرى المسرحية فصول طمس رؤية **«مايرا»** لنفسها ، ولحقيقتها ، ووقوعها فى شراك رؤى الآخر المغاير الذى لا يتكلم لغتها ، ولا يفكر إلافى الاستمتاع بخيراتها، وابتعادها التدريجى عن حبيبها **«مانوس»** الذى يعانى من صعوبات مادية عديدة ، أقلها أنه لم يعثر على عمل بعد ، ووقوعها فى هوى **جورج**. وكأن المسرحية تحيل **«مايرا»** إلى استعارة لأيرلندا نفسها ولمصيرها وأثر هذا المصير على أبنائها الذين أخلصوا لها الحب .

ومن خلال هذا التحول فى الأحداث والعلاقات معا تكشف لنا المسرحية عن :كيف استطاعت عملية إعادة تسمية الأماكن والقرى إعادة تشكيل فضاء الوعى وتغيير تضاريسه ، وكيف أن إعادة التسمية أدت إلى إدخال الغربة على الأشياء الحميمة والمألوفة ، وإحداث عملية انفصام داخل الشخصية القومية نفسها ، وكيف استحالت **اللغة** ، وهى بالدرجة الأولى أداة للتوصيل إلى وسيلة لتدمير العلاقات الإنسانية الحميمة . ذلك لأن الهم الأساسى لمسرحية **(ترجمات)** ليس طرح قضية سياسية يدين فيها عملية طمس لغة أيرلندا القومية واستبدال الإنجليزية بها ، وإنما الكشف عن دور اللغة العميق فى الحياة الإنسانية ، وتقديم مسرحية قادرة على تجاوز الحالة الأيرلندية الخاصة ، ومخاطبة المشاهد العام .

ولهذا فقد شعرت وأنا أتابع أحداث هذه المسرحية الجميلة الشيقة ، بأن المسرحية تدير بالنسبة لى كمشاهد عربى حوارا ثريا بين ما ما جرى فى أيرلندا قبل أكثر من قرن ونصف من الزمان ، وما يدور الآن فى أجزاء كثيرة من عالمنا العربى؛ لأنها كشفت لى كيف أن عملية إعادة التسمية تنطوى على عملية ترويض كاملة ينحرف فيها الإنسان عن وعيه ، وعن عقله ، وعن جوهره . تماما كما هو الحال مع عمليات إدخال تلك الرطانة الأمريكية الجديدة الغريبة ، التى تبتعد بالإنسان عن عقله وجوهره فى عالمنا العربى المثقل بالمشاكل والأدواء . ومع عمليات تحجيب العقل ، وتطويل اللحى ، وغير ذلك من مفردات اللغة الغريبة ، التى تجعل المظهر بديلا للمخبر ، وتطمس على العقل والإرادة المستقلة فى عالمنا العربى ، المستهدف من أعدائه فى الداخل والخارج ، على السواء .

كريم الأسدى

هل مات مسرح شيلر فى برلين ؟!

فى الثانى والعشرين من حزيران صُعقت مدينة برلين بقرار حكومة المدينة الخاص بإغلاق مسرح **شيلر** الذى يعد أهم وأعرق مسارح الجرمان ، ومنذ ذلك الحين وحتى تثبيت القرار فى السادس عشر من سبتمبر ظل الموضوع رهن مناقشة ضارية وأثار احتجاجات كبرى فى الأوساط البرلينية عامة حتى تلك التى لا تهتم بشكل مباشر بالثقافة والفن .. ولم يهدأ الضجيج حتى الآن .

سبب القرار كما أوضحت حكومة المدينة هو أزمة مالية تعانى منها العاصمة برلين ، ورغبة الحكومة فى توفير مبلغ ١ر٢ مليار مارك ألمانى ، رغم أن الربح المالى المتوخى من عملية إغلاق المسرح سيكون بالتأكيد بعيد الأمد ، ولا يعطى ثماره بسرعة حيث إن غلق المسرح سيكلف الحكومة بسبب العقود التى لم تزل مبرمة والالتزامات التى يجب الوفاء بها ، فلقد قدرت الخسائر بـ ٤١ مليون مارك لعام ١٩٩٣ و ٤٦ مليون مارك لعام ١٩٩٤ تدفع كتعويضات فى حالة إغلاق المسرح .

أعضاء المسرح المفجوعون بالقرارالسياسى لم يستطيعوا تصور الحدث الذى جاء مع بداية عطلتهم وما إن حلت نهاية الأسبوع حتى التهبت برلين بالمظاهرات الداعية إلى إلغاء القرار .. وقد كان التضامن بين مختلف الأوساط الثقافية والفنية فى برلين وألمانيا كبيراً جداً وملفتاً للنظر ، وامتد ليشمل أصواتا جاءت من خارج ألمانيا الموحدة ، لاسيما بعد العرض الناجح الذى قدمته **كاترينا تالباخس Katharina Thalbachs** عن عمل **شكسبير «مثلما يعجبكم»** حيث تعالت أصوات الاعتراض واثقة مرة ، محذرة مرة ، ورعناء مرة أخرى ! لقد أثار التضامن الواسع حماساً كبيراً لمواصلة الاحتجاج الذى عُضد

من كل المدن الأخــــرى والبلدان الناطقـة بالألمانيـة ، حـيث سُـمـعت أصوات من النمسا وسويسرا تندد بالقرار ، وأعلنت مدن شمال الراين عزمها على مقاطعة برلين ثقافياً إن نُفذ القرار . فـقـد رفـضت **مدينة ووبرتال Wuppertal** مثلاً عرض إحدى القطع المسرحية التى كان مقرراً عرضها على قاعة المسرح الشعبى فى برلين .

كما اتخذت الخطب والكلمات والآراء التى ألقـيت فى المظاهرات والتجمعات وحلقات النقاش طابعاً صارماً إزاء سياسة الحكومة البرلينية معبرةً عن فورة الغضب والمرارة التى اعترت الوسط الثقافى الألمانى إزاء القرار . عبرت ممثلة مسرحيات «**بريشت كيتارايشل Käthe Reichel**» عن امتعاضها بقولها: «**إن مسرح شيلر هو ضحية النفقات الغالية لإرسال الجيش الألمانى إلى الصومال**» على حين أعلن مدير **مسرح غوركى ألبرت هيترله Albert Hetterle** : «**من يغلق المسارح، يحرق البيوت أيضاً**» . لكن محافظة **برلين** التى لم تتراجع عن القرار تحّجـجت بأن برلين تمتلك حوالى ٩٠ مسرحاً ، بما فيها ثلاثة بيوت كبيرة للأوبرا ، بالإضافة إلى عدد كبير من مسارح الهواة الخاصة والتى تدعمها الدولة .

والسيناتور الثقافى للعاصمة **برلين «أولريش رولوف - مومين Ulricn Roloff - Momin**» تذرع بأن المبالغ التى كانت تخصص للمسرح لن تخسرها الثقافة ، إنما ستوجه لدعم مسارح الجزء الشرقى من برلين ومسارح الغرب الأخرى ونقل نشاطات بعض مسارح الجزء الشرقى إلى العاصمة برلين .. وهنا بدا كما لو أن الألمان الشرقيين هم الطرف الرابع فى هذه العملية ، الأمر الذى رفضه المسرحيون فى الجزء الشرقى من ألمانيا عبر رسائل وجهوها إلى زملائهم فى الغرب أكدوا فيها أنهم لا ينوون أن يقوم عملهم على حساب إغلاق **مسرح شيلر** إطلاقا . ومن الحجج أن مسرح **شيلر** لم يعد فاعلا وجذاباً للمشاهدين . كما كان من قبل ، وأن من الممكن أن يكون أفضل للمسرح تحويله إلى قطاع خاص .

على أية حال ، فقد عمق قرار إغلاق المسرح - مثلما يرى المثقفون الألمان - الفجوة التى لم تلتئم بعد فى العاصمة التى لم يندمج شطراها بعد ، ووجه النظر إلى عدم كفاءة المسئولين السياسيين فى معالجة المشاكل الملحة .

وإذا كان القرار يبدو ، للوهلة الأولى ، ذكياً ، فهو يفضح فى نظرة ثاقبة أخرى عدم ديموقراطيته ، بل تعسفه .. فإذا كان بالإمكان إغلاق مسرح مثل **مسرح شيلر** وهو أكبر مسارح برلين فى ليلة وضحاها ، فإن معنى هذا أن كل شئ سيصبح ممكناً ، وأن نحْس القرار ربما سيسرى إلى مدن ألمانية أخرى تعانى أزمات مالية فتعالج على حساب الثقافة .

ومهما كان الأمر يبقى قرار **مسرح شيلر** مجازفة غريبة فى مجتمع يفترض أنه ديمقراطى فهو قرار مجموعة من السياسيين جرى اتخاذه دون سماع آراء المعنيين بالقرار (مسرحيين ، رسامين ، ممثلين ، مخرجين ، جمهور) كما لم تتم مناقشة هؤلاء ، ولم يتم أخذ أطروحاتهم وأفكارهم بعين الاعتبار قبل إصدار القرار ، كما أن الرأى العام قد أهمل تماماً ، ومثلما حدث

هذا مع **مسرح شيلر** حدث مع فرقة **الأوركسترا لسيمفونية** لمدينة **برلين** ، ومع فرقة **الأوركسترا السيمفونية الإذاعية** لمدينة **برلين** اللتين هزتهما ذات المفاجأة .

لقد ارتأينا هنا إضافة نبذة قصيرة عن تأريخ **مسرح شيلر البرليني** :

* عام ١٨٩٤ طالبت جماعة شيلر المشُكَّلة حديثاً ببناء مسرح يتمكن خلاله الألوف من الفقراء من إشباع فضولهم المعرفى والثقافى .

* وعام ١٩٠٧ ستعرض قطعة **شيلر : اللصوص** «die Raüber» على صالة المسرح الذى شيده المعماريان **هايلمان** «Heilman» **وليتمان** «Littmann» وستستمر العروض فيه مع صالة مسرح آخر فى «**شارلوتنبورغ - شارع فالنر**» كبيتين تابعين **لمسرح شيلر** .

* وعام ١٩١٩ انفصل **مسرح شيلر** عن **مسرح فالنر** وتولى **ماكس باتيك** Max Pategg قيادة **المسرح** منذ عام ١٩١٢ .

* وعام ١٩٢٣ تمكن **ليوبولد يسنر** «Leopold Jesner» من ضم المسرح إلى رابطة مسارح الدولة

وفى الأول من سبتمبر تعرض قطعة الكاتب الألمانى **لسنغ** Lessing **والحكيم ناتان** «Nathan der Weise».

* وعام ١٩٣٢ تحول المسرح إلى قطاع خاص .

* وعام ١٩٣٨ ، بعد سنوات مليئة بالتحول والبناء ، اتخذ المسرح اسم «**مسرح شيلر لعاصمة الرايخ**» .

* وعام ١٩٤٣ وبالتحديد ٢٣ نوفمبر دمر مبنى المسرح كلياً أثناء هجوم جوى . وفى سنة ١٩٤٥ تدمرت كل المبانى التابعة للمسرح .

* وعام ١٩٥١ أعيد فتح مسرح شيلر موحَّداً مع مسرح القصر ، حيث بدأ تأريخ نجاح المسرح واستمراريته إلى عام ١٩٧١ . وعندئذ بدأت مرحلة جديدة فى عمر المسرح متمثلة فى عرض المسرحيات الحديثة إلى جانب المسرحيات الكلاسيكية ، فيعرض لرواد الحداثة المسرحية مثل : **ميلر ، سارتر ، ويليامز ، لوركا ، بيكيت** ، بالإضافة إلى عروض لكتاب ألمان مثل :**تسوك ماير ، ماكس فريتش ، ومارتين فالسر** .

* وتطرأ تبدلات كثيرة على إدارة المسرح وتستمر حالاته بين نجاح وإخفاق. وتلعب التغيرات السياسية دورا كبيرا فى حياة المسرح الذى يتعرض إلى تعضيد مرة وخذلان مرة أخرى .

* عام ١٩٩٠ و فى أكتوبر منه بعد الوحدة الألمانية يعاد عرض «**فاوست لغوته**» ، و «**اللصوص لشيلر**» .. وفى هذه الفتره تبرز اختلافات واضحة ، فى وجهات نظر المخرجين .

و عام١٩٩٢ وفى أكتوبر منه ، بعد الوحدة الألمانية .يعين السيناتور الثقافى لمدينة برلين **فولكمار كلاوس** «Volkmar Claub» لإدارة المسرح .

* يوم ٢٢ حزيران عام ١٩٩٣ يعلن قرار إغلاق المسرح من قبل حكومة مدينة برلين ، ويثبت القرار فى السادس عشر من سبتمبر ١٩٩٣ مثيرا عند الكثيرين شعورا بعدم تصديق القرار .

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للكتاب
تواجه الارهاب بالتنوير

.. حالياً مع الباعة وفى مكتبات الهيئة بسعر رمزى سلسلة من الكتب لمواجهة الارهاب بالفكر المستنير والكلمة الشريفة لرواد التنوير وكبار الكتاب والمثقفين.

صدر حتى الآن :

● الإسلام واصول الحكم	الشيخ على عبدالرازق
● تحرير المراة	قاسم أمين
● مستقبل الثقافة فى مصر (٤ اجزاء)	د . طه حسين
● فلسفة ابن رشد	فرح أنطون
● حرية الفكر (جزئين)	سلامة موسى
● الإسلام بين العلم والمدنية	الشيخ محمد عبده
● المراة الجديدة	قاسم أمين
● التنوير يواجه الإظلام	د . جابر عصفور
● الإسلام فى عالم متغير	د . مصطفى الفقى
● تطور الفكر العربى الحديث	د . محمد عبدالسلام الشافعى
● محنة التنوير	د . جابر عصفور
● فلسفة فن التصوير الإسلامى	د . وفاء إبراهيم
● المثقفون والإرهاب (جزئين)	مجموعة من الكتاب
● موقف الاسلام من العنف (جزئين)	مجموعة من الكتاب
● ماذا جرى فى مصر	د . رفعت السعيد

ويتوالى صدور السلسلة

مع تحيات الهيئة المصرية العامة للكتاب



ملاحظات حول مشروع الألف كتاب الثانى

بين عامى ١٩٥٥ ، ١٩٦٩ ، صدرت سلسلة **الألف كتاب** (الأولى) التى كان يرعاها ويشرف عليها د . **طه حسين** . وكان الهدف منها تثقيف المواطن العربى القارئ ثقافة عامة رفيعة، فى شتى فروع المعرفة، وبأحدث ما أثمرته العقول الأجنبية، أولا والعربية ثانيا من إنتاج فكرى وعلمى وأدبى وفن، ومن تلك الكتابات الوسيطة بين العلماء والمبدعين والجمهو، التى تهدف إلى التثقيف ونشر الوعى والمعرفة.

وخلال خمسة عشر عاما، فى تاريخ الألف كتاب (الأولى)، صدر حوالى ٧٥٠ كتابا قيما، بمعدل خمسين كتابا فى كل عام، وبتكلفة بلغت فى العام ربع مليون جنيه، ثم تضاعفت، وكان توقف هذا المشروع عام ١٩٦٩ محنة كبرى للقراء العرب، وللثقافة العربية بأسرها.

وفى عام ١٩٨٦ ، أحييت هيئة الكتاب مشروع الألف كتاب من جديد ، تحت عنوان : **الألف كتاب** (الثانى) ، ومنذ ذلك الحين ، حتى تاريخ هذه الكلمة ، أصدر المسئولون عن هذا المشروع بالهيئة : لمعى المطيعى ، والمايسترو القدير أحمد صليحة ١٢٨ كتابا من كتب هذا المشروع الثانى ، وثمة كتب أخرى بالعشرات تنتظر إنجازها فى مطابع الهيئة . ومعنى ذلك أنه فى مدى ثمانى سنوات ، (حتى نهاية ذلك العام) سيكون القائمون على هذا المشروع الجليل قد أصدروا خمسة عشر كتابا فى كل عام وهو رقم دون المتوسط السنوى للمشروع الأول بكثير . ولعل ذلك راجع إلى ارتفاع تكلفة الكتاب فى السنوات العشرة الأخيرة، . وقلة الاعتمادات السنوية المرصودة للمشروع فى الظروف الاقتصادية الصعبة التى يجتازها اقتصادنا المصرى ، وبالتالى أقتصاديات مؤسساته موارد وإنفاقا.

وما يهمنا فى هذا المشروع ، فى تلك الجولة هو التنبيه إلى الكتب

الأدبيـة والفنيـة التى صـدرت فـى مشروع **الألف كتاب الثانى**، والتى تخدم قراء الأدب والفن عامة . وقراء إبداع خاصة . وهى كتب هامة للغاية إبداعاً ونقدا ودراسة . ولا ينبغى أن تخلو منها مكتبة لقارئ للأدب والفن ولا لمنتج للأدب أو الفن ويربو عـدد هذه الكتب على خـمـسين كـتـابا . وبنسبة تتجاوز أربعين فى المائة من إصدار الألف كتاب الثانى .

وعلى اهمية وقيمة ماصدر من كـتب الأدب والفن فى هذا الإصدار ، فإن هذه النسبة تستوقف النظر مع ختام القرن العشرين .فثمة حقول للمعرفة علمية متعددة المجالات ، تقتضي منا مزيداً من الإهتمام ، خاصة بالترجمة العلمية التي هبط منسـوبهـا منذ سنوات السبعينيات إلى اليوم ، فنحن نعيش فى عصر العلم ، وينبغى أن نغترف منه مزيدا من المعارف ، وهناك آلاف مؤلفة من قراء كتب العلم الوسيطة يبحثون عنها فى كل مكان ، وعلى المشرفين على هذا المشروع البحث عن هذه الكتب ، وعن المترجـمين للعلوم فى مصر . وفى العالم العربى بأسره ، وهم قلة قليلة ، فيما نعلم ممن يجيدون العربية ، ويجيدون لغة أجنبيـة ينقلون عنهـا ، ويجـيدون الترجمة من هذه اللغة الأجنبية إلى العربية . ونحسب أن المشروع الأول للألف كتاب ، كان أشد وأوفر عناية بالكتب العلمية المترجمة أولا، والمؤلفة ثانيا ، ولمستوى فوق مستوى الأطفال ، والناشئين ، ممن تصدر لهم بالهيئة - كتب سلسلة «العلم والحياة» .



فى العدد القادم من إبداع

أحمد عبد المعطى حجازى : قصيدة جديدة

أحـمد مرسـى يكتب من نيويورك

تونى موريسـون الكاتبة التى فجرت غضب كتاب أمريكا

أصدقاء إبداع

دارت رسائل كثيرة من بريد هذا الشهر حول العدد الذى أصدرته **(إبداع)** عن **(الإبداع خارج القاهرة)** ، وبعض أصحاب هذه الرسائل ساخطون رافضون لفكرة العدد من حيث هو - فى رأيهم - تكريس لمصطلح **أدباء الأقاليم** المشبوه ، أما بعضهم الآخر فيذهبون - على النقيض - إلى أن العدد خطوة إيجابية ومبادرة مهمة طال انتظارها ، ومن ثم فهم يرجون تكرارها من حين إلى آخر . أما ما أثاره الصديق «**فرج مجاهد عبد الوهاب**» حول الأديب الكبير «**فؤاد حجازى**» فيستحق منا التوضيح ، ذلك أن الحوار الذى وصل إلى المجلة معه ، لم يكن بحيث يخدم فكرة الملف ، لأنه أدير حول قضايا شتى قد تصلح لجريدة سيارة ولكنها لا تصلح بالقطع لمجلة أدبية متخصصة ، وتبقى قيمة «**فؤاد حجازى**» غير مختلف عليها ، وصفحات **(إبداع)** مفتوحة أمام إبداعاته المتميزة بعيدا عن الأعداد والملفات الخاصة . أما ماذكره الصديق **صبحى موسى** من (المنوفية) فمتضمن فى رسالة الصديق **نادى حافظ**، ولعل ماورد فى افتتاحية العدد المذكور وفى تقديم الملف، فيه مايكفى للرد على هاتين الرسالتين.

ولنتوقف الآن لكى نطالع نماذج من الرسائل التى عبر بها أصدقاؤنا الشعراء والأدباء خارج العاصمة عن موقفهم من العدد ومن القضية التى أثارها:

السيد / رئيس التحرير:

حين تدخل الروح الجسد تدب فيه رعشة جميلة فتنمو فيه كل ألوان الحياة وتورق أزاهيره وتخضر ، من هذا المنطلق لم يكن عدد «إبداع» الصادر فى أغسطس ١٩٩٣ م مجرد عدد متفرد كما عودتنا إبداع مع كل عدد تصدره ، ولكن كان بمثابة الروح التى تدب فى الجسد، جسد كل مبدع فى مختلف أرجاء أقاليم مصر سواء شارك فى هذا العدد أو لم يشارك ؛ فقد كان هذا العدد دليلاً على صدق نهج المجلة واحترامها للكلمة وللمبدعين فى إطار من المسئولية والالتزام .

لقد كان هذا العدد دليلا على أن القائمين على المجلة يعملون بصدق من أجل أن تظل سمعة مصر طيبة ، فكان لابد من أن يفرقوا بين الكلمة الجادة وبين أولئك الذين لا يعرفون معنى الثقافة ولا معنى الأدب.

ما يقرب من خمس وعشرين قصيدة وعشر قصص خلاف الدراسات التى قدمتها المجلة عن الأدباء فى الأقاليم ؛ كل هذا دليل واضح على صدق نوايا محررى المجلة .

بل إن مقدمة الشاعر الكبير **أحمد عبد المعطى حجازى** :

«**مصر كلها مبدعة**» تصرخ فى وجه من يحاول تشويه صورة **إبداع** أوغيرها من المنابر الثقافية الجادة ، ولقد شد انتباهى فى هذا العدد اللوحات المختلفة لفنانينا فى الأقاليم؛ فلا نحس لديهم بالنمطية أو التقليد لذلك فهم جديرون بأن تتاح لهم فرصة أخرى أوسع . أما عن مشكلة النشر لمبدعى الأقاليم فنحن لا نرى أن هناك مشكلة فى النشر؛ فما دام العمل جادًا وجيداً فإنه سيفرض نفسه ، فليست المشكلة مشكلة نشر إذن ؛ ولكن المشكلة فى المبدعين أنفسهم ، فأغلب من يثير هذه القضية واحد من اثنين :

واحد قليل الموهبة ومفلس إبداعياً ، وآخر تقوقع فى إطار الإقليمية ، ولم يسع إلى تطوير نفسه وتثقيفها فأفلس - أيضاً - إبداعياً ، لذلك فإنه يجب كما قال الشاعر الكبير **أحمد عبد المعطى حجازى** «أن يأخذ الأدباء والفنانون فى الأقاليم أنفسهم مأخذ الجد ، ويسهروا على تثقيف مواهبهم وامتلاك أدواتهم وإتقان فنونهم» فإنهم - كما قال - «سيفرضون إبداعهم على الجميع» ليس على «**إبداع**» فقط ولكن على كل المجلات الثقافية المحترمة فى الوطن العربى . وأهم ما شدنى فى هذا العدد أنه قد خلا من أولئك الذين يظنون أنفسهم أكبر من الثقافة ومن الأدب .

ويظل ما فعلته (**إبداع**) لم تقم به مجلة ثقافية فى مصر من قبل .

بهاء الدين رمضان

(طهطا)

السيد / رئيس التحرير:

لعل من آداب النقاش أو الجدل أن يتميز بالجدية ، وعدم التهكم أو السخرية أو التعالى والنرجسية بين جميع الأطراف المتجادلة ، لكننى سوف أكسر هذه القواعد وأتجاوز هذه الآداب لأننى سوف أسخر وأتهكم !!

فالمفروض أن تغمر السعادة أدباء الاقاليم - خاصة من ضمهم العدد - حين منحتهم مجلة **إبداع** من وقتها وجهدها الشىء الثمين ، فقدمت عنهم ملفاً كاملاً تتقرب به منهم وتناقش قضاياهم . واسمحوا لى أن أتهكم قليلاً وأنا أقول إن عدد «الابداع خارج العاصمة» هو العدد الثامن من مجلة إبداع من السنة الحادية عشرة!! ولعل السخرية تأتى من حيث أن إبداع تذكرت أن هناك من يسمون بأدباء خارج العاصمة بعد مرور ١١ سنة من صدورها، رغم إقامة المولد السنوى الكبير تحت إسم **مؤتمر أدباء الأقاليم**.

والحقيقة أن ماجاء فى عدد «**الإبداع خارج العاصمة**» - من حيث مستوى الطباعة وترتيب المواد الإبداعية وماحدث بها من حذف أوتغيير - يؤكد أن هذا العدد لايعدو أن يكون سوى شفقة على أدباء لايستحقون الشفقة أصلاً!! يؤكد ذلك ماجاء فى افتتاحية رئيس التحرير حيث يقول: «**هذا المحور الذى نخصصه لمبدعى الأقاليم ليس إذن عملاً من أعمال الخير أو لفتة من لفتات العواطف أو لمحة من لمحات الذكاء المهنى، بل هو تعبير عن حاجتنا نحن إلى هؤلاء المبدعين**» ولكى أمنهج كلامى فإننى أتساءل بدورى: ماذا يقصد رئيس التحرير بكلمة «نحن» هل يقصد الأدباء الكبار أم أدباء

العاصمة أم القائمين على مجلة إبداع؟!

ولعل ما يؤكد كذلك أن العدد جاء كشفقة على أدباء لايستحقون الشفقة، ماجاء فى ندوة العدد: فالواقع أن العديد ممن يتشدقون بمصطلح «**أدباء الأقاليم**» لايدركون الأبعاد الاجتماعية والنفسية والواقعية، بل والمضمون الدلالى والثقافى لهذا المصطلح، وهم بالأحرى لايميزون بين أديب من الإسكندرية وآخر من الفيوم رغم الفوارق الشاسعة بينهما، لعل أشهرها أن مدينة الإسكندرية بها مايصل إلى ١٠ قصور للثقافة بينما لايوجد سوى قصر يتيم بمدينة الفيوم (نخشى كلما مرت بالقرب منه عربة نقل كبيرة أن يتهالك بنا) ومن الفوارق العديدة أن مدينة الإسكندرية توجد بها مكتبة كبيرة تابعة لهيئة الكتاب وأخرى تابعة لدار المعارف بالإضافة إلى منشأة المعارف ودار المعرفة الجامعية ألخ ولايوجد فى الفيوم شىء من هذا القبيل. فمابالك ياأستاذ **ماجد يوسف** إذا كان أديب الفيوم الذى لاتميزه عن أديب اسكندرية، يسكن فى عزبة تابعة لقرية تابعة لمدينة تابعة لمركز تابع لمحافظة، بمعنى آخر: يستهلك ثلاث ساعات من عزبته لكى «يسافر» إلى مدينة الفيوم حيث قصر الثقافة الآيل للسقوط الذى رأيته!! وينفق ثلاث جنيهات فقط فى المواصلات؟! وعلى ذلك لا نستطيع ياأستاذ **ماجد** أن نساوى بين محافظتى الفيوم والاسكندرية.

بينما يتميز الرأى الذى طرحه الأستاذ **محمد صدقى** بأنه تغلفه فانتازيا القصة، إذ كيف يتسنى لأديب الأقاليم الشاب ـ وهو ينتظر دوره فى تعين الحكومة ـ أن يكون جماعة أدبية مقرها مقهى ! فى حين يتورط إذا جلس على المقهى فلا يقوى على دفع حساب مشروباته !! وكذلك رأى الاستاذ **محمود حنفى** ـ ويتفق معه الأستاذ **سليمان فياض** ـ حين ذهب إلى أن الاديب الجاد يستطيع أن يشق طريقه ويعبده لنفسه بجديته وهو فى إقليمه. ولعل الرأى الوحيد الذى يتميز بالصدق والواقعية ذلك الذى طرحه الأستاذ **يسرى السيد** ، فالحقيقة أن الأقاليم بها بالفعل أدباء جيدون لكنهم يعانون من الإهمال والتجاهل والحرمان والإحباط من كل من حولهم. وليس لقصور الثقافة ـ نتيجة جهل القائمين عليها ـ أى دور فى تنشئة الأديب اللهم إلا «نرفزة» الأديب الجاد وكسر جناحه حتى لا يطير !!

إن ثمة خطأ ما فى التنظيم الحكومى ، حيث تولى الحكومة أنصاف المتعلمين وأصحاب الدبلومات المراكز الثقافية فى حين أن الأولى بهذه المراكز هم الأدباء . لم لا تقوم وزارة الثقافة ـ مثلاً ـ بمسئولية تعيين الخريجين من الشباب المبدع ؟!!

إن أدباء الأقاليم ليسوا فى حاجة لنشر أعمالهم بقدر ما هم فى حاجة لحل مشاكلهم لكى يبدعوا ؛ وهذا هو الأولى بالطرح والنقاش وليكن المرجع الأول والأخير لهذا النقاش هو الواقع لا التنظير !!

نادى عبد السميع عبد الكريم حافظ

(إطسا ـ الفيوم)

الثلاثاء . . . ورحيل البنفسج

إلى (قطب عبد السلام)

شعر : سامية عبد السلام
القاهرة

(١)

أسميته زهر البنفسج . . حين سافر فى الطقوس .
نزف الليالى .. وارتجافات النهار
ماكل صرخات الثكالى واحدة
أطلقت من روحى عويلاً يصطفيه
جرح بقلبى غائر ـ صار المحار

(٢)

أسميته وجه القمر
الغصن ثار على الشجر
طال . . استطال . . تعملق الغصن البديع
كل الطيور تجمعت
تقتات . . تدفأ . . لاتجوع . .

(٣)

ياروای الأحزان عنّی ، فلتقل :
كنا نسميه الشموس . . أو الحياة . . أو الوطن
كانت عيون لاسبيل لقهرها . . رغم المطايا ،
والبغايا ، والزمن
فتح الكوى شق الجبال بلاسند
تعب الفتى كانت لآليه الحزينة .. تختبى خلف
الأبد
حين اجتباه الوجد ألقى قلبه بين الغوانى .
لكنه : كانت خيوط الحزن تغزل ثوبه
حتى اكتمل
سقط الفتى
أسميته زهر البنفسج حين سافر فى الطقوس

صبوات فى مجلى الملكة

شعر : محمد شاهين بدوى
منيا القمح ـ شرقية

مذ كنت جنينا تجوينى أحناء الظلمة
أتخلق حرفا نورانياً
فى رحم الكلمة
أتجمع شذرات من جمر قدسى
بغيابات الزمن الأكمه
مذ كنت نهيرا يرضع من ثدييك رؤاه ..
ويودع قلب التربة حلمه
وأنا أتعبد حسنك ـ مبدعتى .
ولهاً أترشف آيات اللحظة والقمسة
أتفانى فى ساح النجوى ذرا بلوريا
يتهادى نشوانا . .
يساقط غيثا أسطوريا

يغشى بيداء الشعر هتونا . . ثرثارًا ..
وقضاء مقضياً !
فيبل حناياها الظمئة
ويضمخ طينتها الحمئة
ويفجر صخر دمامتها .. وجهامتها ..
أنهاراً من خمر ولحون .. تنشيها خلقا آخر ..
ترويها نبأه !!

مذ كنت بصدرك ـ يامولاتى . .
أشجاناً . . وحنيناً كونياً .. وصبابات ثرة
تتوثب فى دنيا الدفء العشق خيول فتوحات
وحمائم أشواق . . ونبوءات برة .
وأنا أفتض بكارات الجنات بعينيك . .
أرود مجاهيلك ـ أغنيتى
أستأنس أظفار النمرة
وأحل أحابيل السحرة
أتجرد عندك ـ يافردوسى ـ من لغتى . .
ورخيص حلاها ..
أنزع عنى سحق عباءتها .. ومسوح بداوتها . .
وعمى رؤاها . .
أدلف للقدس الأبهى طيراً فردوسيا .
وكويكب شعر دريا .
أغزوك ـ أيا عرس الأرواح ..
مزاميرا ولهى .. وشعائر عشق فينانة .
وأطالع هدبك ـ لهفى ـ منصلتاً . .
فأكسر ألواحى دهشاً . .
ويذبح قلبى شريانه .
وأظل ببكر دناك نهيراً .
يرضع من ثدييك رؤاه . .
ويودع قلب التربة قربانه .

رباعيات البها

شعر : محمد كمال هاشم
القاهرة

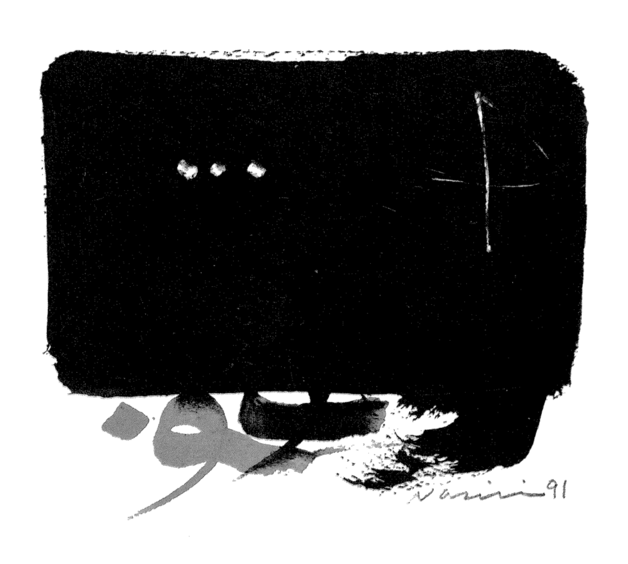
ولولا بقـيـة ضـوء ذبيـح
وإطلالـة من فـؤاد جـريح
ونسـمـة صـبـر لقلب طمـوح
لأدمـيت وجـه السـحـاب
وخـضت بقلب العـبـاب
وأدمـنت كل الشـراب
ولكننى قلت صـبـرا
فـصـبـرا لطول الغـيـاب

تمايل غـصـن وريف الظلال
من العمـر تحت قباب الحياة
ومـاست عـرائس تلك السنين
ومـاجت بحـور وفـاضت مـياه
وأبحـرت الفلك فى لجـة
كـومضـة طيف بجوف الفلاة
ونــاديـت :
لكن صـوتى غـاب بعـيـداً
بعـيـداً كطوق النجـاة

الأصدقاء الشعراء:

محمد صبرى يوسف (القاهرة)- طاهر محمد على - خالد شعلة - خالد النايب - خالد عطا الله (كوم امبو) - شحاته إبراهيم - محمد غراب - سعد عبد الله - مكرم فتوح (المنصورة) - هشام مندى (بنى مزار) - عماد صيام (الإسماعيلية) - حسن السيد مصطفى كريم (جرجا)- محمد أبو الفتوح النكلاوى (شبراخيت) - السيد أحمد إبراهيم (المصنورة) - محمد أحمد شاكر (الإسكندرية) - عبد الرازق السيد أبو زيد (طما) - صبحى أمين موسى (المنوفية) - محمود إسماعيل مفتاح (إمبابة) - إيمان سليمان المسعودى (القاهرة) - محمد مصطفى البانى (دمياط) - حسن رجب محمد إبراهيم (بلصفورة سوهاج) - محمد إسماعيل جاد (سوهاج) - نبيل عبد المجيد أحمد (أسيوط) - كامل صلاح كامل (إدكو) - على الأمير منصور (القاهرة) - يحيى حسن حسنى (القاهرة) - عاطف لطيف البرديسى (القاهرة) - جمال الشرقاوى (القاهرة) - ربيع عبد الرازق (اسطنها - منوفية) - محمود على السعيد(حلب - سورية) - عبد الرحيم كنوان (المغرب) - أسماء مصطفى بحر (أسيوط) - بهاء لطفى قابيل (العزيزية شرقية) - عبده حسن محمود (قوص) - السيد محمد منصور (بورسعيد) - صلاح عبد العزيز محمد (الزقازيق) - حسن السيد كريم (جرجا) - حسن حسنى حسن (آداب عين شمس) - عبدالنبى عبد القادر حجاب (القاهرة) - إبراهيم عبد اللطيف منصور(كفر الشيخ) - محمود قناوى الخطيب (درنكة - أسيوط) - مصطفى إبراهيم ادم (العريش) - جمال ربيع عبد الحفيظ (بنى سويف) - أسامة بدر مكرم - مكرم فتوح (المنصورة) - محمد الصمدى (حماة - سورية) - نجاح جلال الطهطاوى - صفوت راتب إبراهيم الغندور (المنصورة) - محمد فتحى غريب (القاهرة) - سماح عبد الرشيد (الإسكندرية) - آشرف أبو الحمد الخطيب (جرجا) - رشدى أنور عبد الحكيم - محمد صالح الجعفرى (العديسات - الأقصر) - محسن محمد تهامى(شبرا الخيمة) - حنفى عبد الوارث محمود (أسيوط) - على سعد الفقى(سيدى سالم) - أسامة محمد ابو النجا (أبو قرقاص) - سعاد الصاوى (كفر صقر) - محب فهيم (بورسعيد) - أيمن سراج (الزقازيق).

ننتظر من هؤلاء الأصدقاء أن نجد لهم مستقبلا نصوصا صالحة خالية من الأخطاء اللغوية والفنية والاستطرادات التى تطفىء شرارة الشعر التى تومض أحيانا من بين السطور. ونعد القراء أن نحاول تقديم (ديوان الأصدقاء) شهريا، بعد أن ازداد عدد ما يصلنا من قصائد صالحة، مع ثبات المكافأة الشهرية المرصودة لكل قصيدة تنشر فى هذا الديوان.



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الثانى عشر • ديسمبر ١٩٩٣

أقنعة على مبارك

احمد عبد المعطى حجازى

ما العقلانية؟ (دراسة) مراد وهبه

مشروع بيان للمثقفين ادونيس

صديقتان (قصة) نوال السعداوى

نورا (قصيدة) محمد سليمان

منظور القص (دراسة) صبرى حافظ

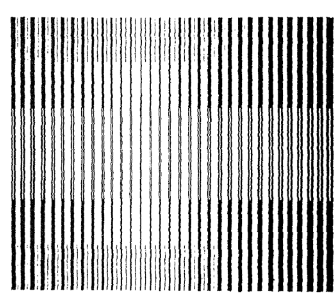
الجذور والثمار (دراسة) احمد درويش

أعمال بيكاسو الأخيرة ت. خليل كلفت

موسيقى جمال عبد الرحيم ت. سمحة الخولى

تونى موريسون تفجر غضب أمريكا

احمد مرسى





تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الادارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

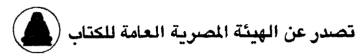
أحمد عبد المعطى حجازى

نائبا رئيس التحرير

سليمان فياض حسن طلب

المشرف الفني نجوى شلبى





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

الكويت ٧٥٠ فلسا ـ قطر ٨ ريالات قطرية ـ البحرين ٧٥٠ فلسا . سوريا ٤٠ ليرة ـ لبنان ١٥٠٠ ليرة ـ الأردن ٧٥٠ر٠ دينار ـ السعودية ٨ ريالات ـ السودان ٢٢٥ قرشا ـ تونس ٢٠٠٠ مليم ـ الجزائر ١٤ دينار ـ المغرب ٢٠ درهما ـ اليمن ٣٠ ريالا ـ ليبيا ٨٠ر٠ دينار ـ الإمارات ٨ دراهم ـ سلطنة عمان ٨٠٠ بيزة ـ غزة والضفة ١٠٠ سنت ـ لندن ١٥٠ بنسا ـ نيو يورك ٥ دولارات .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنـة (١٢ عددا) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكـومية أو شيـك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد ٢٨,٧ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وامريكا وأوربا ١٨ دولارا .

المرسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٢٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : جنيه واحد



السنة الحادية عشرة • ديسمبر ١٩٩٣م • جمادى الأخرة ١٤١٤هـ

هــذا العـــدد

أحمد عبد المعطى حجازى

أقنعة على مبارك!

تعودنا ونحن نتذكر عظماء الرجال ألا نقف فى سيرتهم الشخصية أو فى منجزاتهم إلا على الحوادث والمواقف والأعمال الكبرى. كأنما لا يوجد فى حياة الكبار شىء عادى أو جانب ضعيف.

خذ مثلاً **على باشا مبارك** الذى احتفلنا فى الشهر الماضى بالذكرى المئوية لوفاته. ما الذى انصب عليه بحثنا ونحن نتكلم عن حياته أو عن أعماله؟ لقد نظرنا فى علاقته بالسلطة، وموقفه من الثورة العرابية، وتحدثنا عما أنشأه من دور العلم وما ألفه وترجمه فى مختلف العلوم والفنون.

وهذه بطبيعة الحال موضوعات هامة، والبحث فيها ضرورى مطلوب. لكن الباحث قد لا يصل فيها إلى شىء جديد إذا وقف عند حد الوصف والتنظير، ولم يتطرق إلى تحليله وربطه بغيره مما كنا نعرفه عن الرجل أو مما اكتشفناه مؤخراً، مما يتصل بسيرته أو بعمله من الأسرار الخطيرة أو من التفاصيل الصغيرة التى قد يعتبرها البعض تافهة عديمة المعنى، وربما اعتبرها آخرون مسيئة غير لائقة، لكن الباحث المدرب الواسع قد يعثر فيها على حلقة مفقودة وقد يستضىء بها فى فهم ما لم يكن يفهمه من قبل أو فى ترجيح رأى على رأى، فليس كل شىء فى سير الرجال أو فى أعمالهم واضحاً، وهناك دائماً ما هو غامض وما يحتمل أكثر من تفسير. وخاصة عندما نواجه رجلاً كـ **على مبارك** ظهر فى مرحلة انقلاب لم تخل من اضطراب وانقلاب، واضطر إلى أن يخدم أكثر من سيد فى وقت واحد.

لم يكن **على مبارك** يستطيع أن يحرر بلاده من الجهل والتخلف وشعبه من الظلم والطغيان إلا إذا كانت علاقته وثيقة بالحاكم الطاغية.

والأوربيون الذين كانوا يملكون سر التقدم هم أنفسهم الذين كانوا يتدخلون فى شئون مصر ويطمعون فى خيراتها ويتهيأون لاحتلالها.

و**علي مبارك** معجب بالحضارة الأوروبية الحديثة، لا يفرق بين اكتشافاتها العلمية ومبادئها العقلية، ولا بين منجزاتها العملية، وقيمها الأخلاقية، فلكي تتقدم لابد أن تكون حراً. ولكي تكون قوياً لابد أن تكون عادلاً. لكن **علي مبارك** كان في الوقت ذاته فخوراً بانتمائه لوطنه معتزاً بتقاليده العربية الإسلامية.

وهو يرى أن وطنه متخلف، لكنه لا يستطيع أن يصدم شعبه بهذه الحقيقة. وهو معجب بنظم الأوربيين وآدابهم وتقاليدهم، لكنه يتحفظ حين يتحدث عنها حتى لا يتهمه الرجعيون والمنافقون والمستفيدون من الاستبداد بممالأة الأوروبيين أو بالتفرنج والتخلي عن التزاماته الوطنية.

ومن الطبيعي في موقف كهذا الموقف أن تتميز حركة الرجل بالحذر، وأن يسكت على أشياء، فإذا تكلم فيها اختار لغة تقبل التأويل، ولجأ إلى الاستدراكات، وأنهى كلامه كل مرة بإعلان ولائه من جديد.

وقد عدت بمناسبة الاحتفال بذكراه أقرأ سيرته فيما قدم من اعترافات صريحة أو ضمنية، وما كتبه عنه سواه، فخطرت لي أسئلة لم أجد لها جواباً. أو لم أجد الجواب عنها شافياً.

مثلاً. هل نعتبر كتابه « **علم الدين**» رواية كما يفعل بعض النقاد أحياناً، أم نعتبرها اعترافات خشي المؤلف أن يرويها كلها بلسانه فجرد من نفسه شخصيات أخرى جعلها تنطق بما لم يحب أن يُنسب إليه؟ أو أنه وقف متحيراً على الأقل بين آراء لايقبلها كلها ولا يرفضها كلها فجعل التعبير عنها مناظرة بين شخصيات متعددة وأقنعة مختلفة؟ فإذا كان لابد من أن يكون في هذه الرواية شخص يتحدث بلسان **علي مبارك** نفسه أو بلسان المصريين جميعاً فهو «**علم الدين** »، أما المستشرق الإنجليزي في الرواية فهو يتحدث بلسان الأوربيين.

والحقيقة أنني ميال إلى اعتبار هذا المستشرق الإنجليزي المزعوم وجهاً آخر من وجوه «**علم الدين**»، أو قناعاً آخر من أقنعة **علي مبارك** الذي يتحدث في هذا الكتاب عن المرأة وما يجب لها من حقوق تتساوى بها مع الرجل، فيسلم لها على لسان «**علم الدين** » بأن « **تتبحر في العلم إلى غايته**» وأن تجتهد مع زوجها في الرأي، وتساعده في كسب الرزق دون أن تغادر منزلها لأن :

« **عوائد الشرقيين أجمل وأكمل، وأعون على حفظ الشرف، وأصون للعرض من أسباب التلف**». على حين يكل **علي مبارك** للمستشرق الإنجليزي أن يدافع عن حق المرأة في الخروج والسفور والاختلاط والعمل. يقول المستشرق لصديقه: «**إن الذي ذكرت أيها الشيخ من المحذورات لا تمنع منه العزلة الكلية، لأن كل امرأة يمكنها أن تعلم كل شيء وهي في منزلها بأن تنظر من الشباك مثلاً فترى كل ما يمر بالشوارع والحارات، فتعرف أوصاف النساء والرجال وأحوالهم، فمن أحبته خاطبته وما أعجبها فعلته** » . والتربية وحدها ـ لا العزلة ولا الحجاب ـ هي التي تصون المرأة من الزلل، وترشدها لما يجب عليها من الفروض ويكسوها حلل المروءة اللائقة بها وبزوجها وأقاربها. ثم إن هذا الحجاب لا يوجد إلا في بعض من البلاد الشرقية، « **فإن جميع نساء الأرياف ونساء عربان البادية وبلاد العرب وأهل المغرب وسواحل الشام وأرض الحجاز لا يحتجبن عن الرجال، وربما قمن مقام أزواجهن في بعض الأحوال كإكرام الضيف والأخذ والعطاء مع الأجانب**» .

هكذا نرى إلحاح **علي مبارك** في تفنيد آراء المحافظين من أنصار الحجاب واحتشاده وحرارته في سوق حججه، مما يمكن أن نستنتج معه أن **علي مبارك** كان من وراء قناع !

وفى بعض اعترافات **على مبارك** ما يدل على إعجابه الشديد بالأوربيين ورغبة قوية فى مخالطتهم فى حياتهم اليومية وعدم الاكتفاء بنقل علومهم، فهو يروى أن «**لامبير بك**» ناظر مدرسة الهندسة التى كان المبعوثون المصريون يدرسون فيها عرض عليه بعد إتمام دراسته بتفوق أن يبقى فى فرنسا ويعين فى المدرسة التى تخرج فيها معلماً، وأن زميله فى البعثة **على باشا إبرهيم** مال إلى قبول هذا العرض ليجمعوا بين شيئين:

الدراسة « **حتى نستوفى فوائدها، ثم نسيح فى الديار الأورباوية لنشاهد الأعمال ونطبق العلم على العمل، مع كشف حقائقٍ أحوال تلك البلاد وأوضاعها وعاداتها، وكان ذلك نعم المقصد، ولكن أراد الله غير ما أراده هو، وتوفى إلى رحمة الله تعالى ثم تولى حكومة مصر المرحوم عباس باشا فطلبنا للحضور إلى مصر نحن الثلاثة** ».

شىء آخر يتصل بما قصده **على مبارك** من إنشاء مدرسة «**دار العلوم** » ، قد بدأت الفكرة كما يقول الدكتور **حسين فوزى النجار** فى دراسته القيمة « **على مبارك أبو التعليم** » الصادرة فى سلسلة « **أعلام العرب** » ـ بإنشاء قاعة للمحاضرات العامة تلحق **بالكتبخانة الخديوية**، وتتولى الأوقاف الإنفاق عليها وعرفت باسم « **مدرسة الكتبخانة** » أو « **محل التدريس**» أو « **دار العلوم** » أو « **المدرج** » أو « **الانفتياتر**» واختير لها عدد من الأساتذة يحاضرون فى الأدب والتفسير والحديث والفقه والفلك والطبيعة والعمارة والسكك الحديدية والتاريخ والنبات، ويؤمها كل من شاء دون قيد أو شرط « **من جميع أجناس الناس من أهل الوطن وغيرهم على أى هيئة أو صفة كانوا**».

وهذه شروط تجعلنا نظن أن القصد من « **دار العلوم**» أن تكون جامعة مدنية تختلف عن الأزهر الذى هو جامعة دينية، فلنا إذن أن نفكر فى المثال الذى يمكن أن يكون **على مبارك** قد استوحى منه الفكرة، وهو « **الكوليج دو فرانس** » الذى أقامه ملك فرنسا **فرنسوا الأول** عام ألف وخمسمائة وثلاثين للميلاد ليكون جامعة علمانية تنافس جامعة «**السوربون**» التى كانت جامعة كاثوليكية خاضعة للكنيسة. وقد عرض هذه الفكرة على الملك **فرنسوا الأول** مفكر إنسانى ممن تمردوا على تزمت الكنيسة الفرنسية وهو **جيوم بوديه** ، وكان متخصصاً فى الدراسات الهللينية. وإليه يرجع الفضل أيضاً فى إنشاء « **مكتبة فونتنبلو**» التى أصبحت « **دار الكتب** » فى فرنسا أو « **المكتبة الوطنية** » كما تسمى الآن. وقد أخذ الملك برأى « **مسيو بوديه** » ليجعل الجامعة الجديدة حصناً للدولة المدنية، كما أن « السوربون » هو حصن للكنيسة التى كانت لا تفتأ تتدخل فى أعمال الملك وتريد أن تعيد فرنسا إلى العصور الوسطى، فنشأ « **الكوليج دو فرانس**» الذى سمى أولاً « **معهد اللغات الثلاث** » أى اللاتينية، واليونانية، والعبرية، ثم أصبح « **معهد المحاضرين الملكيين**» ثم أخذ اسمه الراهن فى أوائل القرن الماضى واستقر عليه.

ونحن لا ندعى أن علاقة **الخديو إسماعيل** بالأزهر كانت علاقة صراع عنيف كما كانت علاقة ملوك فرنسا بالكنيسة. ومع هذا فـ**الخديو** كان يريد أن يجعل مصر « **قطعة من أوروبا** » أما الأزهر فكان بحكم وظيفته محافظاً، وإذن فمن الجائز أن تكون فكرة **على مبارك** من إنشاء « **دار العلوم** » مستوحاة من فكرة **جيوم بوديه** من إنشاء «**الكوليج دو فرانس** » . فإذا صح هذا فالفرق كبير بين الفكرة والتطبيق!

مراد وهبه

ما العقلانية ؟

العقلانية مذهب فلسفى يدور على أن للعقل وجوداً قائماً بذاته ، وأن هذا العقل قادر على تعقل الوجود ، وعلى أن يكون مرشداً أخلاقيا للإنسان . ومن ثم فهذا المذهب يدور على محاور ثلاثة : نظرية المعرفة ، والميتافيزيقا ، والأخلاق .

العقلانية من حيث هى نظرية المعرفة تفرق بين نوعين من الحقائق : حقائق تجريبية وحقائق عقلية . الحقائق التجريبية ممكنة وجزئية ونسبية ، ومصدرها الإدراك الحسى . أما الحقائق العقلية فهى ضرورية وكلية ومطلقة ، ومستقلة عن الإدراك الحسى ، والإنسان أيا كان ، قادر على إدراكها . ومحاورة **«مينون» لأفلاطون** تتخذ العقلانية للتدليل على السمة الأبدية للحقيقة ؛ حيث يطلب سقراط من أحد خدم **مينون** ، وهو عبد صغير ، حل مسألة هندسية ، مع أنه لم يدرس العلوم الرياضية ، فيوفق العبد فى حلها ، وذلك بتذكر معارف كانت كامنة فى عقله .

وفى الفلسفة الإسلامية يتخذ **ابن رشد** دليلاً على العقلانية فى مجال العلاقة بين الشريعة والحكمة . فهو يحدد هذه العلاقة فى ضوء نظريته عن المعرفة ، إذ هو يفرق بين ثلاثة أنواع من المعرفة : خطابية ، وجدلية ، وبرهانية ، وأدقها البرهانية لأنها تبدأ من المبادئ الأولية للعقل ، وهى واضحة بذاتها ، ويستنتج منها ـ بسلسلة من القياسات الدقيقة المرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً ـ نتائج تشترك فى الوضوح والبداهة ، وفى يقين المقدمات . وطريق البرهان هو طريق الحكمة إذ **«الحكمة هى فى النظر إلى الأشياء بحسب ما تقتضيه طبيعة البرهان»** [1] .

وفى الفلسفة الحديثة يعد **ديكارت** مؤسس المذهب العقلانى بلا منازع ، فهو يقرر أن العقل واحد عند بنى البشر أجمعين [2] فهو الشىء الوحيد الذى يجعلنا أناسىّ ، ويميزنا عن العجماوات . وما منشأ الآراء المتباينة سوى تباين الطرق فى استخدام العقل .

ومع ذلك فإن **ديكارت** يحدد الطريق أو المنهج لإجادة قيادة العقل والبحث عن الحقيقة . ولهذا المنهج أربع قواعد ، أهمها القاعدة الأولى ، وتنص على «**ألا أسلم شيئا إلا أن أعلم أنه حق**» . والعلم الذى يعنيه هو الإدراك بالحدس الذى من شأنه أن أتبين أى الأفكار واضح ، وأيها غامض. الفكرة الواضحة صادقة ويقابلها موضوع . أما الفكرة الغامضة فانفعال ذاتى . وهذا يعنى أن العالم الخارجى لا يُعلم إلا بعد أفكارى وعلى مثالها . ومن ثم فالرياضيات والطبيعيات علوم استنباطية من حيث أن قضاياها يمكن استدلالها من عدد قليل من المبادئ الأولية ، ثم هى قبلية من حيث إن هذه المبادئ ليست مستمدة من التجربة ، وإنما من العقل، وقد يكون لكل علم مبادئ خاصة به لا ترد إلى مبادئ علم آخر . وقد تكون مبادئ العلوم برمتها مردودة، فى نهاية المطاف ، إلى معانى عامة مشتركة، وفى هذه الحالة تتحقق وحدة العلم . وقد كانت هذه الوحدة حلم **ديكارت** . فقد كان يبحث عن المبادئ أو العلل الأولى لكل ما هو موجود ، أو ممكن الوجود ، فى هذا العالم . ثم يستنبط من هذه المبادئ جملة الحقائق العلمية بمعونة سلسلة من الاستدلالات البسيطة التى يستعين بها علماء الهندسة للوصول إلى استدلالات أشد تعقيدا [٣] .

وتأسيسا على ذلك فإن العقلانية لا تقف عند حد الرياضيات والطبيعيات ، وإنما تتجاوزها إلى الإنسانيات يقول **ليبنتز** فى مقدمة كتابه «**محاولات جديدة فى الفهم الإنسانى**» (١٧٠١ - ١٧٠٩) يبدو أن الحقائق الضرورية التى نعثر عليها فى الرياضيات الخالصة ، وعلى الأخص فى الحساب والهندسة ، ينبغى أن تكون لها مبادئ لا تستند فى البرهنة عليها إلى الأمثلة ، وبالتالى لا تستند إلى شهادة الحواس ، والمنطق ، ومعه الميتافزيقا ، يكوّن علم اللاهوت الطبيعى ، والأخلاق تكوّن علم القانون الطبيعى . وهذان العلمان مفعمان بمثل هذه الحقائق الضرورية التى نستدل عليها بمبادئ جوانية ، نسميها فطرية [٤] .

وقد طغت النزعة الفطرية على العقلانية إلى الحد الذى فيه ارتبطت المثالية بالعقلانية ، باعتبار أن الفكرة المحورية للمثالية أن المعرفة فعل باطن يصدر عن العارف . ومتى كانت هذه طبيعة المعرفة فهى لا تقع إلا على موضع باطن ، فلا يسع العارف أن يعرف غير ذاته ، ولا يسعه أن يهرب إلى خارج لكى يعرف موضوعا خارجيا . فإن من التناقض أن تكون المعرفة فعلا باطنا وتدرك شيئاً خارجياً . ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن **ديكارت** هو أول عقلانى يُظهر المثالية مذهبا واضح المعالم . لم يلجأ مثل **أفلاطون** إلى أسطورة وجود مسبق للنفس فى عالم معقول لتبرير عقلانية مذهبه بل اكتفى بالاعتقاد أن النفس مشتملة على معان غريزية أو فطرية بسيطة أولية ، ومن ثمة واضحة متميزة ، تؤلف منها أشياء كثيرة ، ومن الأشياء عوالم كثيرة ، فلا نحتاج إلى التجربة إلا لنعلم أى عالم هو موجود فعلاً . فهى مستكفية بذاتها ، مستغنية عن الطبيعة فى إقامة العلم الطبيعى .

وأية نظرية للمعرفة من شأنها أن تثير مشكلات ميتافزيقية . وكل مشكلة ميتافزيقية لها أكثر من حل . فإذا قلنا عن نظرية للمعرفة إنها عقلانية فثمة نوع من الميتافزيقا يمكن أن يقال عنه إنه عقلانى . وأول قضية ميتافزيقية هى قضية العقل ، عند **أفلاطون** ، والعقل،

عنده ، ذاكرة . ذلك أن النفس قبل اتصالها بالبدن كانت فى صحبة الآلهة ، تشاهد فيما وراء السماء موجودات ليس لها لون ولا شكل ، ثم ارتكبت إثماً فهبطت إلى البدن فهى إذا أدركت أشباح المثُل بالحواس «تذكرت» المثُل ، ولهذا يقول أفلاطون : «**إن العلم ذكر والجهل نسيان**» . والعقل ، عند الرواقيين هو قانون العالم ، والعالم إلهى بالنار ، ولهذا فالعقل هو قانون النار ، بموجبه وقعت الأحداث الماضية ، وتقع الأحداث الحاضرة ، وستقع الأحداث المستقبلية . وعندما يذكر الرواقيون ، العناية الإلهية فهم يريدون بها تلك الضرورة العاقلة التى تتناول الكليات والجزئيات . والعقل ، عند المسيحيين ، جوهر روحى بسيط ويلزم من روحانيته أنه خالد ، بل إنه خالد أيضا من حيث إنه يدرك الوجود على الإطلاق . وهو من حيث هو كذلك ينزع بطبعه إلى الوجود دائماً . ولا يجوز أن يذهب النزوع الطبيعى سدى ، فالعقل إذن يبقى بعد فساد الجسم . أما أتباع الفيلسوف الإسلامى **ابن رشد**، فيقولون إنه ليس هناك سوى عقل مفارق واحد للجميع هو العقل الفعال، عقل فلك القمر . والمعقولات موجودة فى هذا العقل، الأمر الذى يفترض أن الإحساس لا يعدو كونه فرصة أو مناسبة للتعقل ، وأن المعقولات موجودة بالفعل سواء فى أنفسها أو فى عقل أعلى .

أما فلاسفة التنوير ، فى القرن الثامن عشر ، فيمكن إيجاز رأيهم فى العقل بما جاء فى كتاب **كوندرسيه** بعنوان «**صورة تاريخية عن العقل الإنسانى**» يدور على ثلاثة ألفاظ : العقل ، والتسامح ، والإنسانية ، وعلى تسع مراحل تعبر عن التقدم التاريخى للبشرية مضافا إليها مرحلة عاشرة تصور آمال **كوندرسيه** فى المستقبل، وأورد هنا ترجمة لجزء مما كتبه عن المرحلة التاسعة :

«لقد تابعنا العقل الإنسانى وهو ينمو نمواً بطيئاً بفعل التقدم الطبيعى للحضارة ، وراقبنا الخرافة وهى تتحكم فى العقل فتفسده ، وكذلك الطغيان وهو يضعف العقل فيميته بفعل البؤس والخوف .

وقد رأينا العقل وهو ينزع عنه القيود فيتحرر من جزء من كل ، ثم يمضى وقته فى استعادة قوته مهيئا نفسه للحظة التحرر . وعلينا دراسة المرحلة التى يتحرر فيها العقل تماما من قيوده . وإذا علقت به آثار هذه القيود فعليه أن يحرر نفسه منها رويداً رويداً . وإذا قدر له أن يتقدم بلا عوائق فستظل عقبة وحيدة فى طريقه ، وهى العقبة التى تكمن فى كل لحظة تقدم ، بحكم أنها الإفراز الحتمى من العقل ، أو بالأحرى من العلاقة بين وسائل استكشافها للحقيقة ومقاومة جهدنا.

إن التعصب الدينى دفع سبع مقاطعات بلجيكية إلى التحرر من طغيان أسبانيا ، وتكوين جمهورية فدرالية . والتعصب الدينى وحده هو الذى أيقظ روح الحرية الإنجليزية التى أزهقتها حرب أهلية دموية فتجسدت فى دستور كان موضع إعجاب الفلاسفة . وأخيرا فإن الاضطهاد الدينى قد حث الأمة السويدية على استعادة جزء من حقوقها» .

ويمكن القول أيضا إن التعصب الديني هو الذى دفع فلاسفة التنوير إلى إعلاء سلطان العقل؛ بمعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه . وقد عبر **كانط** عن هذا السلطان فى مقاله المنشور عام ١٧٨٤ «**جواب عن سؤال ما التنوير ؟**» نترجم جزءاً من لأهميته التاريخية.

«التنوير هجرة الإنسان من اللارشد ، واللارشد علة هذه الهجرة ، وهو عجز الإنسان عن الإفادة من عقله من غير معونة من الآخرين . كما أن اللارشد سببه الإنسان ذاته ، هذا إذا لم يكن سببه نقص فى العقل ، وإنما نقص فى التصميم والجرأة على اعمال العقل من غير معونة من الآخرين . كن جريئا فى إعمال عقلك ... هذا هو شعار التنوير . فالكسل والجبن هما السببان فى بقاء معظم البشر فى حالة اللارشد طوال حياتهم ، مع أن الطبيعة قد حررتهم من الاعتماد على الآخرين. بل هما السببان فى تسهيل الأمر للآخرين إنه يطيب لنا أن نكون من غير الراشدين، بل يطيب لنا أن يكون الكتاب بديلاً عن عقلى، والكاهن بديلا عن وعيى والطبيب مرشداً لما ينبغى تناوله من طعام. وليس ثمة مبرر للتفكير إذا كان فى مقدورى شراؤه، فالآخر كفيل بتوفير جهدى. إن الغالبية العظمى من البشر (ومن بينهم الجنس اللطيف بأكمله) تدرك أن الطريق إلى الرشد ليس فقط وعراً بل محفوفاً بالمخاطر. ولهذا السبب فإن هؤلاء الأوصياء قد تكفلوا برعايتهم رعاية جمة، وحذورهم من الاعتماد على أنفسهم، وذلك بعد إحالتهم إلى أغبياء. ومنعوا هذه الكائنات المسالمة من ترك المشايات التى اعتادوا استخدامها. ومع ذلك فالخطر ليس داهماً. فهم سرعان ما يقعون على الأرض ، ويتعلمون كيف يمشون. ولكن إذا ما حدث ذلك مرة واحدة فإنه كفيل بإدخال الفزع، وتثبيط الهمة، من إعادة المحاولة، ومن ثم فإنه من العسير على الإنسان العثور على مخرج من اللارشد الذى يتحول إلى شىء من الغريزة الطبيعية، بل يصبح اللارشد محبباً إلى الإنسان، ومن ثم يكون غير مؤهل لاستخدام عقله، لأنه حرم من محاولة استخدامه. فثمة قواعد وصيغ معينة، وأدوات آلية للممارسة السياسية لمواهب الإنسان الطبيعية، وهى حجر الزاوية لهذا اللارشد . فلن يكون فى مقدوره إلا أن يقفز قفزة لا تخلو من المخاطرة فوق فجوة ضئيلة لأنه لم يتدرب على مثل هذه الحركة الحرة. ولهذا فثمة نفر من البشر كان قادرا على تحرير نفسه من اللارشد، وعلى السير قدما بخطى ثابتة، وذلك بمجهود ذاتى .

ولكن عندما يصبح فى مقدور الأمة أن تنير ذاتها، وتدخل فى دائرة الممكن فإن القلة منها هى التى تكون حرة، وهو أمر يكاد يكون حتميا.

وينبغى هنا أن نلفت النظر إلى أن العامة، التى كانت قد خضعت للأوصياء فيما مضى، تفرض على هؤلاء الأوصياء ممارسة تحكمهم، وذلك إذا استثار العامة بعض الأوصياء العاجزين عن التنوير. وهذا نوع من سوء الطوية

له أضراره ، بل نوع من الانتقام تمارسه العامة إزاء من أقام نفسه وصيا عليهم . ومن ثم فاستثارة الأمة عملية بطيئة... إن الثورة قد تسقط طاغية، ولكنها لا تستطيع أن تغير أسلوب التفكير، بل على الضد من ذلك، فإن الثورة قد تولد سوء طوية تكبل الدهماء .

إن التنوير ليس فى حاجة إلا إلى الحرية. وأفضل الحريات خلو من الضرر هى تلك التى تسمح بالاستخدام العام لعقل الإنسان فى جميع القضايا. وهنا قد أسمع أصواتا تنادى قائلة: لا تفكر - يقول الضابط لا تفكر بل تدرب ، ويقول الممول لا تفكر بل ادفع، ويقول الكاهن لا تفكر بل آمن (ولكن ثمه سيد واحد فى العالم ينادى قائلا: فكر كما تشاء، وفيما تشاء، ولكن أطع) ومعنى ذلك أن الحرية مقيدة. ولكن ما القيد الذى يعرقل التنوير؟ بل ما الذى لا يقيد التنوير؟ جوابى على النحو الآتى: حرية الاستخدام العام للعقل. وهذه الحرية هى التى تنير البشر. أما الاستخدام الخاص فقد يكون مفيدا إلى حد ما، ولكنه لن يكون مانعاً من تقدم التنوير، وأعنى بالاستخدام العام للعقل استخدام الأديب لعقله بالنسبة إلى القراء جميعا. وأعنى بالاستخدام الخاص استخدام الإنسان لعقله فى وظيفته المدنية» .

أما العقلانية من حيث هى أخلاق فهى تدور على سلطان العقل المطلق بلا منازع. فكل ما ليس عقلانياً هو غير معقول، وكل ما هو غير معقول ينبغى حذفه. وكل اعتقاد مهما تبلغ قيمة ما ينطوى عليه من تراث هو فى عداد الخرافة إذا أُخذ بمقياس العقل الصريح ولهذا فإن التنظيم العقلانى للإنسانية ينبغى أن يكون خاضعاً للعقل. وهذه هى **يوتوبيا دالامبير وديدرو وكوندرسيه وفولتير والانسيكلوبيديين** .

وحيث إن الإنسان عقلانى بالفطرة ، وأن معياره للتفرقة بين الخطأ والصواب، وبين الخير والشر يستند إلى الأنوار الطبيعية فهو إذن خير بالفطرة . وإذا ما ارتكب شراً فعلينا أن نبحث عن أسبابه فى غير الإنسان. وحيث إن العقلانية تنكر الوراثة والتراث فالأفراد متساوون فيما بينهم بالفطرة. وإذا لم يكونوا متساويين فهذا مردود إلى تباين التعليم الذى يفضى إلى منح الامتيازات للبعض دون الآخر. يقول **هلفسيوس** فى كتابه عن الروح.

« إن العقل والعبقرية والفضيلة من نتاج التعليم، فما نحن عليه مردود إلى التعليم » (٦) .

ويرد **برودون** نظرية المساواة إلى أساسها الأنطولوجى، إذ يقول «الإنسان مساو لأخيه الإنسان بالطبيعة ... وإذا كان ثمة فارق بينهما فليس ذلك ناشئا من الفكر المبدع الذى منحهما الوجود والصورة، وإنما هو ناشىء من ظروف خارجية نشأ فيها الأفراد وترعرعوا» (٧) .

وإذا كان التعليم مؤثراً فى الأفراد فالتشريع مؤثر فى الشعوب. وكل منهما السبب فى تميز شعب عن آخر. يقول **هلفسيوس** :

«إن لكل أمة رؤيتها الخاصة التى تشكل خاصيتها. وهذه الخاصية لدى كل شعب، إما أن

تتغير فجأة وإما تتغير تدريجيا ، وفقا للتغييرات التى تحدث لشكل الحكومة، وبالتالى للتعليم العام. وكل حكومة تمنح أمتها خاصية سامية أو رديئة. إن غياب المساواة ليس خطأ الطبيعة وإنما خطأ السياسة الغبية التى تسمح للحاكم أن تكون سلطته فى خدمة منافعه الخاصة. ومعنى ذلك أيضا أن التشريع الجيد هو أساس الأخلاق الطيبة» .

وفى نهاية المطاف ينبغى التنويه بعدم الخلط بين العقلانية والعلم الوضعى، ذلك أن الرؤية العقلانية رؤية قبلية واستنباطية للكون والمجتمع. أما العلم الوضعى فيستند إلى التجربة فى الكشف عن القوانين التى تحكم الظواهر الفيزيقية والأخلاقية، وإلى الإفادة من هذه القوانين فى تحسين ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية وفى هذا الإطار يستند العلم الوضعى إلى مبدأ بيكون : **«التحكم فى الطبيعة لا يتحقق إلا بالسيطرة عليها» .**

(١) ابن رشد ، تهافت التهافت، المطبعة الإعلامية ، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٠١ .

(٢) Descartes, Discours de la Méthode.

(٣) Nouveaux Essais, Préface, éd. Janet, P. XVI

(٤) De l'Esprit, discours III, chap. XXX, note K.

(٥) Hèlvetius, De l' Homme, sect, IV, Ch. II

محمود نسيم *



مشهد أخير

سِرِ سريعاً، تقدم إلى النقطةِ الذهبيةِ

ضع ما يفيضُ عن الموتِ فى كلماتِ القصيدةِ

واستهلكِ اللغة المعدنيةَ،

والزمنَ المتبقى على العشبِ

تلك المدينةُ تطفو بأنقاضها

بينما الليلُ يشغى بأخضرهِ عبر نافذةٍ ومدارٍ

وطفلٌ يطارد كلبين ملتصقينِ

نساءٌ يلاعبن أطفالهنَّ، ويطبخن

خرفشةُ الحشراتِ علىٰ الدرجِ المتآكل، والعتباتِ

وجسمُكَ، بعد جماعٍ سريعٍ

يناوشُ فوق الفراش بقايا الحصى المحترقْ

يتناسلُ، مُستوحداً، فى مراياهُ

فى هذه اللحظةِ الشبقيةِ،

حيث امتزاج الظلامِ الرخامىِّ بالشهوات

وحيث تعقبتَ أحصنةً بأجيجِ الرمالِ

تهبُّ من البحرِ، وامضةً فى الأفقْ

سوف تنتشرُ الرغباتُ على الجلدِ، والمقعدِ الخشبىِّ

ويأتيكَ من هذه المرأةِ الضدِّ طفلُ

وسوف تعاودُ نسيانكَ الظاهرىَّ

وأنت تحرك تمثالك الحجرىَّ

فكيف استطعت التلوّن من غير أقنعةٍ؟

وتمثلْت أمكنة وتواريخ كى تجتلى صورةَ الروحِ

لا رؤيةٌ فى الكتابةِ

لا غيرَ أخيلةٍ منتقاةٍ

وغير ذبالاتِ ضوءٍ تنوسُ على قططٍ

متماوءةً، تتقافزُ فوق سلالم أبنيةٍ

حيث تتَّقدُ العتمةُ الغسقيةُ غائصةً فى الحَدَقْ

قد طويتَ صحائفكَ الباقياتِ

وأعددت ذاكرةً إنتقائيةً، وشوارعَ ليليَّةً

انعقدت على حجر البرق

ثم انطويت على هُوَّةٍ

وبقيتَ إلى الآن مُلتصقاً بالورقْ



صديقتان



اللمعة فى اللنى الأسود لا زالت كما كانت منذ ثلاثين عاماً قوية مقتحمة كضوء النهار، وذراعها ارتفعت بغير إرادتها لتعانقها. عضلات الذراع تتقلص مترددة بين العناق الكامل أو ترك مسافة هواء. أية مسافة وإن كانت ميلليمتر تمنع تلامس الصدر بالصدر..

صدرها لازال منذ ثلاثين عاماً ومن فوقه الوشم كزهرة البنفسج، والنهدان الصغيران تحت الثوب الأبيض عضلاتهما مشدودة منتصبة متحفزة للعطاء بغير مقابل، وقلبها مفتوح كفتاة ساذجة وبراءة طفلة لم يلمسها رجل ولم تحمل ولم تلد ثلاث مرات وابنها الأكبر أصبح رجلاً وابنتها الصغرى لها طفلان.

ثلاثون عاماً مضت دون أن تلتقيا وإذا لمحتها فى مكان وكادت العيون تلتقى حركت رأسها إلى الناحية الأخرى لتبتعد العين عن العين، ولم يكن اليوم الواحد يمر دون أن تراها أو ترفع سماعة التليفون لتحكى لها ما حدث فى نهارها وليلها. وفى أيام الدراسة لم تكن الساعة الواحدة تمر دون أن تلصق رأسها برأسها وتهمس بآخر خبر، أو فكرة شيطانية، أو مجرد نكتة. وتضحكان بصوت مكتوم حتى ينتفخ صدراهما بالهواء وتوشكان على الاختناق، فيندفع الهواء المحبوس من الأنف والفم بغير إرادتهما

على شكل شهقات متقطعة، فإذا بالمدرس يتوقف عن حركته الدائبة كالبندول أمام السبورة وبإصبع نحيل مدبب كإصبع الطباشير يطردهما خارج الفصل. وفى الإجازات الصيفية لا يكون الصيف صيفاً ولا السفر سفراً إلا إذا جاءت معها صديقتها، والبحر والرمل والبيت والمدرسة والشارع والدنيا كلها بغير صديقتها تفقد البهجة، والحياة تبدو مملة بلا فرح، وليس فيها إلا الأب والأم والإخوة والخالات والأعمام. وهؤلاء كلهم ليس بينها وبينهم كلام ولا حديث، ولا يعرفون عنها شيئاً إلا نتيجة امتحان آخر العام، واستدارة جسمها وهو ينمو، والنهدان يكبران ويكبران ليصبح صدرها بحجم صدر أمها. ومن تحت صدرها الضخم لا يعلم أحد منهم أن عضلة صغيرة بحجم قبضة يدها تدق وتدق إذا وقعت عيناها من خلال ثقوب النافذة على الوجه الطويل بأنفه الحاد والشارب الكثيف الأسود، ولا يمكن أن يسرى اسمه على لسانها، وأمها تتنهد فى راحة وأذنها ملتصقة بباب غرفتها المغلق عليها وصديقتها، فلا يمكن أن تلتقط أذانها من ثقب الباب اسم رجل يتردد بينهما وإنما هى كلها أسماء مؤنثة، وفى نهاية كل اسم ترهف أذنيها حتى الحرف الأخير فإذا بالتاء المربوطة فى نهاية كل اسم تجعل أمين أمينة أو نبيل نبيلة حتى نهاية الحديث الذى لا نهاية له لآخر النهار، وآخر العام، والعام الأخير فى الدراسة والامتحان النهائى ثم التخرج، ويوم عقد القران تنفصل التاء المربوطة فجأة عن الحرف الأخير ويصبح الاسم مذكراً.

ذراعها لازالت مرفوعة بغير إرادتها، وعضلات الذراع متقلصة مترددة بين التلامس الكامل أو ترك مسافة بين الصدرين. صدرها كبير ضخم متهدل تحت ثوب الحداد الأسود كصدر أمها الكبير أرضعتها منه وإخوتها السبعة ولم يفرغ ولم ينقص بل كان يمتلىء أكثر وكراهيتها لأمها تزداد، ومنذ فطمتها أمها لم يحدث أبدا أن تلامس صدرها مع صدر أمها فى عناق، وإن سافرت ثم عادت فلا يزيد العناق عن تلامس اليد باليد أو الذراع ترتفع لتحوطها دون التصاق ولتظل دائماً مسافة هواء تفصل بينها وبين أمها، وفى الهواء تسبح ذرات بلون التراب. وفى أذنيها يسرى الصوت الناعم كصوت أبيها وهى متكورة كالجنين فوق صدره العريض المغطى بالشعر، ورأسها يزحف فوق عنقه الضخم ثم تتسلق لتمسك شاربه الكثيف تفوح منه رائحة الدخان، ومن خدها يقرصها فتضحك بشدة، ومن شاربه تشده، فيقهقه كاشفاً عن أسنان صفراء بالتبغ. وترفع أمها عينيها وهى تكنس الأرض على امتداد مسافة الهواء

تسبح فيها ذرات الغبار وفوق عينيها طبقة رمادية. ويهمس الأب فى أذنها بصوت ناعم: «**أمك تغار منك**»، وبغشاء أذنيها المخاطى يلتحم الصوت وتسرى الحروف فى عروقها كرات من الدم تتحول فى خلايا المخ إلى فكرة ثابتة كقطعة من الرصاص: «**أمها تنافسنها وهى والمرأة غريمتان**».

ومات أبوها قبل أمها فأيقنت أن أمها قتلته وامتلأت عيناها بنظرة الإدانة لها دون سؤال ودون كلام، حتى النفس الأخير وهو يخرج من صدر أمها الكبير وذراعها ترتفع لتحوطها فى العناق الأخير دون تلامس، وقبل أن ينسدل الجفن فوق العين إلى الأبد رفعت إليها أمها عينيها بحدقتين متسعتين، وفى نظرتها المتسعة دون كلام أدركت حقيقتها، واتسعت بالإدراك عيناها، واتساعهما بدا لها كاتساع الأرض واتساع الحقيقة المكتشفة بعد فوات الأوان. والجفن سقط فوق العين إلى الأبد، وعضلات ذراعها تستميت فى الالتفاف حول صدر أمها دون مسافة هواء، لكن المسافة لم تعد هواء وأصبح لها كثافة الحائط.، وصدر أمها لم يعد صدرا وتجمد تحت يدها كمساحة من الأرض بلون الأرض، والحائط فى غرفة أمها تلاشى طلاؤه وظهرت قطع الطوب الواحدة فوق الأخرى، ومن فوقها صورة أبيها يرتدى فوق رأسه شيئا كبيرا بحجم رأس آخر، وفوق كل كتف انتفاخة بحجم كتف آخر، وفى كل عين من عينيه المبتسمتين فى رقة عين أخرى بغير ابتسام وبغير رقة.

ذراعها المرفوعة لازالت تلتف حولها فى محاولة يائسة للعناق، وإلغاء المسافة بين الصدرين، والصدر الآخر منتصب مشدود العضلات وقلبها مفتوح متحفز للعطاء، لكن صدرها كبير متهدل ممتلىء بالذنب، ثقيل بثقل الأرض وثلاثون عاما عاشتها وهى تكره أمها والصدر الكبير الذى ورثته عنها، والكراهية امتدت من صدرها إلى كل جسمها، ولم تعد تصدق أن رجلا يمكن أن يحبها بمثل ما أحبها أبوها. وتزوجت بعد موت أبيها من رجل أخفته فى صدرها العام وراء العام، وبعد القران سقطت عنه تاء التأنيث المربوطة، وفوق صدره المغطى بالشعر تتكور كالجنين وتزحف برأسها فوق عنقه لتشد شاربه وتضحك. ولم تسمعه أبدا يضحك أو حتى يبتسم، وأنجبت منه أربعة أولاد وبنت بغير ابتسام وبغير فرح وبغير لذة، حتى لذة الأكل راحت، ورائحة الصبح راحت، ولم يعد فى أنفها إلا رائحة التراب وهى تكنس الأرض، ومن فوق الكنبة ابنتها الصغيرة تتأرجح على ركبتيه ويصنع من نفسه حمارا لتركبه، وعبر

شعاع الشمس المحمل بذرات الغبار تلتقى عيناها بعيونهما الأربعة فيتوقف الضحك ويضيع الابتسام ويطفو فوق العيون الستة لونا رماديا.

منذ ليلة الزفاف وهى تكرهه، وابنها الأول كبر وهى لا تزال تغسل ظهره بالليفة والصابون والشعر الكثيف نبت كالعشب فوق صدره، وكلما خرج وعاد تحوطه بذراعها وصدرها الممتلىء الكبير يحوط صدره، وفى أذنيها يسرى صوت أبيه الغليظ: لم يعد طفلا، أصبح بغلا. ويرد الابن بصوت مكتوم : ليس بغلا إلا أنت.

وتنتصب الشعرات البيض فوق الشفة العليا كاشفة عن أسنان متآكلة صفراء بالتبغ، وترتفع الكف الكبيرة فى الهواء مترددة بين السقوط على وجه الابن أو وجه أمه وقبل أن يزحف الشيب إلى الشعر الأسود كانت الكف تسقط على وجه الطفل. لكن الطفل أصبح رجلا وارتفعت قامته ضعف قامة أبيه ولم تعد الكف الكبيرة تتردد فى السقوط على وجه الأم.

فى كل صفعة كانت يداها ترتفع فى الهواء متقلصة العضلات مترددة بين السقوط على وجهه أو على وجه واحد من أولادها الأربعة أو البنت الصغيرة، وفى كل مرة لم تكن يدها تسقط إلا على وجه البنت فهى الأصغر وهى الأضعف وهى فوق كل ذلك ليست إلا بنتا. وفى الليل تنام إلى جواره وكأن شيئا لم يحدث، ويمتد ذراعه نحوها ليحوطها وكأن شيئا لم يحدث، وفى الصباح تصنع له الشاى وكأن شيئا لم يحدث ويخرج إلى عمله كالعادة ثم يعود بعد الظهر، وتخرج إلى عملها كالعادة بعد أن يخرج، ثم تعود قبل أن يعود ليجدها وقد كنست وغسلت وطبخت.

لازالت ذراعها تمتد لتحوط الصدرين معا، وعضلاتها تتقلص عاجزة عن إلغاء مسافة الهواء بين الصدر والصدر، والعين عاجزة عن الثبات فى العين لكن اللمعة فى النني الأسود لازالت قوية مقتحمة كضوء النهار كما كانت منذ ثلاثين عاما، وحول العينين والفم خطوط فى الجلد كالتجاعيد لكن الوجه لازال مشدودا كالوتر، والصدر ينبض تحت النهدين الصغيرين المنتصبين، وعضلات ظهرها متوترة تنبض تحت ذراعها كالقلب، وسخونة كفورة الشباب تسرى كالعدوى فى الدم من ذراعها إلى كتفها

وظهرها، وكل عضلات جسمها تنبض وتنفض عن نفسها العام وراء العام وراء العام، ثلاثون عاما تنفضها لتعود كما كانت تلميذة بالفصل، والوجع المزمن فى مؤخرة الرأس يخف، وثقل جسمها فوق الأرض يخف، وثقل رأسها فوق عنقها، وثقل عنقها فوق ظهرها، وثقل صدرها فوق قلبها، وكل شيء فيها يصبح أقل وزنا حتى النهدين الكبيرين الضاغطين على المعدة يصغران وينهضان من فوق الضلوع بعضلات مشدودة، وقنوات الهواء المسدودة فى القلب تتفتح ويندفع الهواء من أنفها وفمها إلى صدرها كالشهقات المتقطعة، وذراعها لازالت تمتد أكثر وعضلاتها تتقلص فى محاولة يائسة لإلغاء المسافة والفكرة الثابتة فى المخ مثل كرة النحاس. وكل شيء فى حياتها تغير إلا هذه الفكرة، وجسمها تغير، ملامح وجهها ولون عينيها تغيرت، شكل عضلاتها وحركتها فوق الأرض، والأرض أيضا تغيرت، وخلايا المخ تحت عظام رأسها تغيرت بخلايا أخرى. إلا هذه الفكرة ظلت مثل كرة النحاس بحجم رأس الدبوس، تتحرك قليلا من مؤخرة الرأس إلى الأمام، أو من اليسار إلى اليمين، أو من اليمين إلى اليسار، لكنها تظل كما هى لا تتغير.

ذراعها لاتزال مرفوعة تحوطها، ومسافة من الهواء لا تزيد عن المليليمتر لا تزال تفصل بين الصدر والصدر، ورأسها يزحف فوق العنق النحيل، والنبض فيه يدق كقلب الأم، ويسرى الدم من عنقها إلى ظهرها وعمودها الفقري، ويصعد مرة أخرى إلى رأسها ليصطدم بكرة النحاس الضدئة، وتمد أنفها فوق العنق تتشمم رائحة الدخان، وتكاد يدها تمتد لتشد الشارب فوق الشفة العليا، لكن أصابعها تتقلص فوق البشرة الناعمة بغير شعر، ورائحة البنفسج تملأ صدرها بغير دخان، ومن فوق ذراعها الممدودة ترى الحائط بغير طلاء، ومن فوقه وجه أبيها داخل برواز أسود وخط عميق كالخندق على الجبهة العريضة، ومن تحت الخندق عينان تحدقان فيها كعينى زوجها، وثلاثون عاما عاشتها معه فى سرير واحد دون أن ترى عينيه، وتمر السنة وراء السنة والليل وراء النهار دون أن تنظر فى وجهه. تخرج فى الصباح إلى العمل كالعادة بعد أن يخرج وتعود آخر النهار قبل أن يعود فتكنس كالعادة وتغسل وتطبخ.

وعلى غير العادة عادت مرة من عملها قبل موعدها فوجدته فى سريرها وذراعه حول امرأة أخرى. ظهره كان ناحيتها فلم تر وجهه، وفى مواجهتها صدر المرأة الأخرى، النهدان الصغيران عضلاتهما مشدودة منتصبة متحفزة للعطاء بغير مقابل، ووشم بشكل زهرة البنفسج فوق الصدر والقلب.

عضـلات ذراعها لاتزال تتقلص فى مـحاولة مستميتة لإلغاء الصورة المحفورة فى مؤخرة الرأس، والزمن كالسـحابة السـوداء فوق عـصب العـين، والألم كالخندق العميق فى القلب، وزوجها غاب ثم مات وعاد، ومن فوقه ملاءة كحجاب المرأة تغطيه من الرأس إلى القدم، وعيناه فوق الحـائط تحدقان فيها بغير ابتسام كعينى أبيها، وعلى الجبهة العريضة خط عميق كالخندق. ولازالت ذراعها تلتف فى محاولة أخيرة للعناق، ومسافة من الهواء لاتزال بين الصدر والصـدر، والهواء له كثافة الحـائط، وفى الحائط شق عميق كالجرح، لكن اللمعة فى الننى الأسود لازالت قوية مقتحمة كضـوء النهار، وفوق صدرها الوشم كزهرة البنفسج، وقلبها مفتوح متحفز للعطاء بغير مقابل، والدم يندفع من القلب إلى الرأس، وفى اندفاعة الدم تنفصل قطعة الصدأ عن خلايا المخ، ويغسلها الدم. ومن فوق عصب العين يذوب الزمن كالغلالة ويغسله الدمع، والصـدر يحوطه الصـدر بلا مسافة، والرأس يلتصق بالرأس كأيام الدراسـة، وأنفاسـهما مكتومة حتى ينتفخ صدراهما بالهواء، وتوشكان على الاختناق، ويندفع الهواء المحبوس من فتحات الأنف والفم بغير إرادتهما على شكل شهقات متقطعة، كطفلين تضحكان وتبكيان، وترمقهما الحدقة المفتوحة فى شق الحائط، فيغلب الضحك على البكاء.

رمضان بسطاويسى محمد

فلسفة الصمت
فى الفكر المعاصر

- ١ -

شاع استخدام مصطلح «**الصمت**» فى الفكر المعاصر، وفى النقد الأدبى فى الآونة الأخيرة؛ لأنه يعنى إظهار المسكوت عنه، وهذا المسكوت عنه، قد يشير إليه النص، بطرف خفى، من خلال بلاغة جديدة، مقابلة للبلاغة التقليدية التى يعرفها **العسكرى** فى كتابه «**الصناعتين**» بأن البلاغة هى «إهداء المعنى إلى القلب فى أحسن صوره من اللفظ»، و«التقرب من المعنى البعيد»، فالبلاغة إبلاغ ناطق، والسكوت قد يصبح فى النص علامة يوازى النطق بها، فيصمت القاص أو الشاعر عنها، ليلفت الانتباه إلى حضور مدلولها، ولذلك فإن البلاغة عند **ابن المقفع** قد تكون فى السكوت والإشارة. وهذا يذكرنا بالبيت القديم:

واعلم بأن من السكوت إبانة

ومن التكلم ما يكون خبالاً.

وهذا يعنى أن دلالات الصمت أو السكوت مرتبطة بالسياقات التى توجد فيه، سواء كان هذا السياق نصياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو عقائدياً.

لكن قبل أن نستطرد فى تحليل دلالات الصمت، لابد أن نعرف الصمت من الناحية اللغوية، فالصمت: يعنى السكوت، ورجل صميت أى سكيت، وفى حديث **على** رضى الله عنه أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: «**لارضاع بعد فصال، ولا يتم بعد الحلم، ولا صمات يوماً إلى الليل**». والصمت هو السكوت، ويقال للرجل إذا اعتقل لسانه، فلا يتكلم أصمت، فهو مصمت وورد فى القرآن الكريم في سورة الأعراف الآية ١٩٣ : «**وإن تدعوهم الى الهدى لا يتبعوكم سواء عليكم أدعوتموهم أم أنتم صامتون**» .

والصمت فى الإسلام، يكون أداة لتهذيب النفس الإنسانية، ولكنه لا يكون سكوتاً عن الحق؛ فالساكت عن

الحق؛ شيطان أخرس، فالصمت له فائدة من الناحية الروحية، لأنه إمساك عن الكلام الذى ليس فيه فائدة، ويجلب الورع ويعلم التقوى، ولا يعنى الصمت فى الإسلام، الامتناع عن الكلام نهائيا، وإنما ألا يتكلم المسلم إلا بذكرالله، وما ينفع الناس، وقد فسر المفسرون الحديث النبوى السابق، بأنه كان من نسك الجاهلية الصمت، فنهوا فى الإسلام عن ذلك، وأمر الرسول **صلى الله عليه وسلم** بالذكر وبالحديث بالخير. ويدعو الإسلام إلى صمت الجوارح عن المعصية، والصمت وسيلة السالك إلى الله، لكى ينطق قلبه بذكر الله. وقد عبر رسول الله صلى الله عليه وسلم عن المعانى التالية بقوله : «**من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فلا يؤذ جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليكرم ضيفه ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت**» .

واحتل الصمت فى التصوف الإسلامى مكانة هامة لأنه نوع من المجاهدة، وهو يعنى لديهم الذكر الدائم لله، فهو صمت عن أهواء النفس ، للتوجه لله الخالق العظيم، وهو مرتبط بالأخلاق . أما الصمت فى الفكر الشرقى القديم، فقد ارتبط بتفسير الوجود، فالصمت فى الفكر الشرقى يرتبط بطريقة فى الحياة تعلى من شأن الروح على حساب المادة والجسد، فالصمت لديهم ينمّى الروح، ويقرّبها من إدراك الحقيقة. والكلمة السنسكريتية التى تفيد معنى الصمت هى « **شانتام**» Shantam، وتعنى حقاً ما يتجاوز الكلمة المقابلة لها فى اللغة الإنجليزية Si-lence ذلك أنها تعنى : السلام، الهدوء، السكينة، بينما الكلمة الإنجليزية تعنى السكوت. والصمت فى الفكر الشرقى يعم الشخص القادر المستقل الذى يحقق الاستنارة دونما الاعتماد على معلم، ويقطع على نفسه عهداً بالتزام الصمت، لينصت إلى صوت الوجود ، لكى يمده بالإحساس بالأمان والحرية معاً فى كل أبعاد حياته.

والصمت فى الفكر الشرقى القديم يتميز بأشكال عديدة : فهناك الصمت التنسكى أو المطهر ، والصمت الذى يعقب الاستنارة والوعى بحقيقة الوجود، والصمت الانتقائى الذى يلجأ إليه الإنسان حيال الأسئلة التى يوجهها الناس إليه حول القضايا المطلقة. فالصمت ـ كما هو الحال أيضا عند **سقراط** ـ هو وسيلة للتأثير فى الناس ؛ لأن الفلسفة هى فن الإنصات ، والصمت ، وليس الحديث .

وهناك نظرات مماثلة تماماً فيما يتعلق بمكانة الصمت فى كل من **الطاوية والكونفوشية**، ففيهما، يعد الكلام والصمت مفهومان مترابطان؛ إذ لا كلام بغير صمت، ودون إمكانية الكلام، على الأقل فلا صمت هناك وهكذا فإن التعاقب بين الكلام والصمت هو إقرار لعملية الإبداع الأساسية، التى تعد الحقيقة المطلقة للكون .

والكلام الذى يكون صادقاً يتعين أن يكون كلاماً أصيلاً وحقيقياً، ينبغى أن يكون الكلام حذراً ، ومتولداً من استقامة الفؤاد وإخلاصه . والكلام المخلص يقتضى استخدام الكلمة الصحيحة فى الوقت الصائب ، وللشخص المناسب فيما يتعلق بالموضوع الملائم، وهذا يعنى أن الكلام الأصيل هو كلام جُلب بمشقة من رحاب الصمت .

وفى الفلسفة الصينية القديمة لا مجال للفصل بين الخطاب والفكر والعمل؛ لأن تجسيد الصمت هو العمل، والكلام ينبع من صمت العمل ويعود إلى هذا الصمت. ونلاحظ أن الصمت يرتبط بالعمل، فالعمل ينبع من الرغبة والعمل الأسمى ينبع من الرغبة الأسمى، وسواء كانت هذه الرغبة نبيلة، أو سامية فوق الرغبات كلها. وهذا يعنى أنه ليس هنالك تناقض بين الصمت والخطاب والعمل. بل إن كلا منهم وثيق الصلة بالآخر، وهذا يعزز تأملات **كيركجورد وميرلو بونتى وهيدجر** حول الصمت.

أما الصمت فى المسيحية، فكما يشير معجم اللاهوت الكتابى (ترجم عن الفرنسية، باشراف الأنبا غرغريوس ١٩٨٦دار المشرق بيروت) إلى نوعين هما: صمت الله على خطيئة الإنسان، وهذا الصمت يعادل لديهم العقوبة وقضاء الموت. وهو يعنى صبر الله، وصمت الإنسان: وله أبعاد متعددة، فأحيانا يكون الصمت أمام الله يعنى الخجل، وقد يعنى التردد أو الموافقة، أو الارتباك أو الخوف، وقد يظهر الإنسان حريته بتحكمه فى لسانه، لكى يتجنب الزلل، وخاصة فى المجالس المليئة بالكلام والحديث والأحكام المطلقة العامة. وهناك صمت المتواضع، وصمت المتأمل.

أما الصمت فى الطب النفسى الحديث، فكما تشير الموسوعة الدولية فى الطب النفسى، فله معانى واستخدامات متعددة بالنسبة للمريض والطبيب، فالصمت شىء أساسىّ للعلاج بالنسبة للطبيب، وهو يعكس نوعاً من التفهّم يُشعر المريض باهتمام الطبيب به ولكن لابد أن يتحدث الطبيب فى الوقت المناسب.

والصمت بين اثنين من البشر يمكن أن يؤدى إلى مواقف ومشاعر مختلفة ويمكن أن يعكس حالة من الوفاق، أو الخلاف، أو التعاسة، أو الغضب، والصمت الإنسانى يمكن أن يشع فيه الدفء أو البرودة فى لحظة ما، ويمكن أن يكون عامل عطاء أو أخذ، أو موجة من الجنون، أو علامة هزيمة أو سيادة.

وعندما تسود لحظة حقيقية، فالصمت يعوض الكلام، فهو أقرب للحقيقة من الكلام، ومن ناحية الطب النفسى يجمع بين مهارة استخدام الصمت، أو صمت الحوار، أو الحركة الصامتة، بمعنى أن هناك عاملا من الصمت فى كل الحركات الجسدية للإنسان، منها ما لا يظهر، وبعضها يظهر مثل تعبيرات الوجه، التى تستخدم كتعويض بين الاتصالات الإنسانية.

وقد يكون الصمت إرادياً أو لاإرادياً، فالأفكار والمشاعر الصامتة لها أكثر من طريق للتسرب والانتشار، **فرويد** عام ١٩٠٥ أشار بعدم إمكانية أى إنسان كتمان سر، حتى لو كان أخرس، فيمكن التعبير عنها بأطراف الأصابع، فالخيانة تخرج من كل مساحة للتعبير، وصمت المريض المكتئب فهو يعبر عن الألم النفسى، وهذا من علامات المرض الأكيدة، والصمت أيضا هوية ـ هستيرية ـ للموت ، ويكون فى الأحلام أحياناً رمزاً للموت. واحتياج المريض ، ورغبته فى تلقى المساعدة ، ترغمه على ترك الصمت ، لكى يعبر عن نفسه بالحديث، ومحاولة التعبير عن أفكاره ومشاعره. ودور الطبيب النفسى أو العقلى ليس أن يجعل المريض يتكلم ولكن عليه أن يعطيه أسباباً لصمته .

أما صمت الطبيب، وكلماته وحركاته فهى تعبر عن المشاركة للمريض، وتساعد المريض على التعبير بالكلام فحين نراقب أفكارنا ومشاعرنا بدقة يمكن أن نكتشف معنى الصمت .

أما الصمت فى الفكر الفلسفى ، فهو يعنى لدى سقراط ، جزءا من منهج توليد الحقيقة من الآخرين، عن طريق الإنصات لهم ومناقشتهم، وبالتالى فالصمت لديه مرتبط بالكلام، والشخص الذى يؤثر فينا، من وجهة نظر **سقراط**، هو ذلك الشخص الذى يستمع إلينا. ولذلك كان المتحاور مع **سقراط** يكتشف فى النهاية أنه جاهل، وأنه من يريد التعلم، وينصت هو العالم بحقيقة علمه .

أما الصمت التام فهو صورة من صور رفض الحوار، وهذا الرفض يدل على اللامبالاة، واللامبالاة متساوية مع الكذب والتمويه والتشويه والزيف الفكرى، هذا من وجهة نظر **شيلر** . وصمت الكاتب الذى لا يجد شيئاً يقوله يعنى الموت، أو عجز إمكاناته عن تقديم أى شىء ، وهذا يعنى أن الصمت بالنسبة للكاتب هو نوع من أنواع الانتحار، والصمت لغة يلجأ إليها الإنسان للتعبير عما بداخله .

- ٢ -

يعبر الصمت عن نفسه كقيمة جمالية وفلسفية فى البنية التركيبية للشعر العربى المعاصر فى بنية المحور، والحذف، ووحدات الصمت التى يكمل بها الشاعر جملته الشعرية، فالصمت هنا يصبح لغة أخرى، لكن تُرى ما هى أسرار الصمت الذى يولع به الشعراء والفلاسفة؟

وهل يمكن الحديث عن الصمت، من خلال الصلة التى تربط العقل باللغة، بحيث يكون حداً نُقيد به كل اتصال زائد عن الحد؟ وهل الصمت مثل الضحك والبكاء يسهم فى عالم التعبير عن طريق السكوت؟ ونحن إذ نواجه ثلاثة من أشكال التجربة ـ الضحك والبكاء والصمت ـ التى لا يمكن التعبير عنها، فإننا نتفق عادة على أن نؤيد الشكلين الأولين (**الضحك والبكاء**)، فى حين أن البعد الرمزى للسكوت (الصمت) يبدو أنه يصدر عن إدراك غير مرئى، وهذا الفرق بين الصمت وبين الضحك والبكاء هو فرق جوهرى، فالصمت له وجود مستبطن على مستويات مختلفة من الشخصية، ومن ثم فهو اجتماعى أكثر منه نفسانى، فإذا كان الكلام يبدأ بالتخلى عن التعبير بالصياح، ليلتزم بقانون اللغة، لكى ينتج جملا مترابطة ذات دلالة، فكذلك الصمت الإرادى محدد بعمليات التكيف مع المجتمع التى تحدد قيمة ما يمكن التبليغ عنه، وما يمكن التعبير عنه، وقد أورد **باتريك تاكوسيل** Patrick Tacusal. بعض النماذج التصنيفية لظاهرة الصمت وهى:

١ ـ صمت الكلام المضمر: وفيه يعبر القائل عما يريده دون أن يتطرق إلى الموضوع المقصود، وهو يحيل إليه بالإيماءة والنظرة والإشارة والإيحاء، ويتطلب استقبال هذا النوع من الصمت قوة حساسية مشتركة بين الطرفين. فالشاعر الذى يريد القارىء أن يكمل شطر البيت من عنده، ويصمت، ليعمق هذا لدى المتلقى، قد لا يكون الأمر كذلك إذا ترجم هذا الشعر إلى لغة أخرى، تجعل المتلقى لا تتوافر فيه حساسية المتلقى فى اللغة الأصلية للشعر.

٢ ـ صمت أو سكوت المقاومة: والسكوت هنا يعنى قوة خفية من قوى المجتمع، والصمت هنا هو شفرة، وخط يرسم الحدود ، والكلمة التى لم ينطق بها أحد ترسم حدود شبكة صلات الألفة التى تتخذ الكلمة فى وسطها قيمتها فى الدائرة المحدودة لما هو مصرح بقوله ولا يتخطى هذه الحدود إلا الشخص الذى يستخدم اللغة السرية،ويعرف حدود المتاح المنفصل عن القوى الخارجية.

٣ ـ الصمت كنوع من المشاركة الاجتماعية: وهذا نجده لدى الأفراد فى أداء الشعائر الدينية، ونجده لدى مجموعة من الأفراد أو الأسر التى تربطهم علاقة عميقة فالصمت يصبح سرًا يؤلف بين الأفراد والجماعات فى مواجهة الهيئة الاجتماعية، أو القوى الخارجية. والصمت هو لغة المتصوفة لأنهم يشعرون أن اللغة ذات الطابع الاجتماعى والإنسانى تعجز عن توصيل ما لديهم من حقائق عميقة، ولذلك يقول **النفرى**: كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة. وتستخدم اللغة حينذاك على نحو رمزى.

٤ ـ الصمت كانقطاع مفاجىء فى حديث الشخص الجاهل، وهذا يمكن تعريفه بأنه عجز لا إرادى فى ثقافته، والأمر لا يرجع إلى قصور واضح فى المعرفة، مما يجعله فى وضع عسير، ولكنه بالأحرى مأساة هو ضحيتها. ومع ذلك فإن سكوت الشخص الذى يعتمد على علم الآخرين هو ـ مع ذلك ـ علامة على الاستبطان، وعلى معرفة صافية بالبيئة المحيطة به، ومعرفة الشخص أنه لا يعلم يدعوه إلى الحرص، والجاهل قد يوارى أحيانا بمهارة سكوته الاضطرارى، فيبدو هذا السكوت وكأنه منتهى الحكمة.

٥ ـ الصمت النضالى أو صمت المقاومة: وهو يدل على غضب مكبوت، ويستخدم فى مقاومة الجموع السلبية، حتى لا يقدم المرء نفسه كبش فداء للجماعة، وقد يلجأ إليه الرجل النزيه، فيلتزم الصمت، لأنه يحترم الجماعة، ويكتسب بذلك الكرامة التى تخول له الحماية التى يريدها. وكذلك فإن الأبله الذى لا ينطق بكلمة قد يتساوى مع العالم الخبير الذى يصمت .ولذلك فإن الصمت هو لغة عميقة، لدى المجتمع الحى، ولكن لدى المجتمع الميت، يصبح ضربا من ممارسة المستحيل لأن مهمة الصمت تتجلى فى المجتمع بنوعين من الاستحالة فى الكلام، أولهما: ألا يقول المرء شيئا، أو يتحدث فى اللا شىء. بمعنى أن الصمت يصبح ضرورة لكبح الثرثار الذى يقدم حضوراً زائدا عن الحد، ويصبح مأساة أو مقابلا للموت، لمن يصمت حين يجب الكلام ، فيصبح تعبيرا عن الغياب الذى لا يطاق، ولذلك فهو نوع من العقوبة قد نوقعها على من نحب. والصمت ضرورة حين نصل إلى نهاية اللغة البشرية فى التعبير، حين نتحدث عن موضوعات فوق التجربة الاستدلالية. ونجد السكوت فيما سماه **بلوندل** M. Blondel فقد ملكة الادراك بالحس، والإدراك بالباطن، وما سماه **جابرييل مارسيل** G. Marcel قابلية الانفعال، فمثل هذا السكوت يدل على أن الانتباه الباطنى أو حركات الروح، هى المسيطرة على تأملات النفس . وعلى هذا النحو يضفى السكوت على الأشياء قوة حقيقية، ولذلك يقول **لافيل** فى سكون الأشياء دعوة سرية إلى تخطى مظهرها والتوغل فيها، ومنحها حياة خفية مشابهة لحياتنا» ويأتى السكون الخارجى للقاء السكون الداخلى : والالفة هى نتيجة إيقاف العداء الشديد الذي يواجه الداخل بالخارج.

فالروح تنعكس على نفسها بنفسها، والخطاب فى هذا الحد الأقصى من الشعور لايكون غير مجد، بل ويكون معيباً ايضا: لأنه يقحم العقل فى منظومة أخرى، تستعصى على اللغة . لأن كل كلمة تتضمن دون أن ندرى ثنائية الذات والموضوع ولهذا يدعونا **بلوتان** plotin إلى السكوت حين نطلع على الأسرار؛ لأن هذا المطلع لا يستطيع أن يفشى السر الغامض دون أن يقع فى لبس وثنائية الذات والموضوع .

إن الصمت أو السكوت هو تجربة للصعود، ويذكر **جورج باتاى** G. Batail فى شرحه لفلسفة **نيتشه** أن هناك قمة لا يمكن أن تبلغها أية لغة. القمة مثل قصر **كافكا** ليست سوى الشىء المنيع، لأنه يتوارى عنا، لأن مالا يمكن قوله فى نطاق الحديث هو ذلك الشىء الذى لا حد له ، هو انتهاك كل أساليب الفكر. إن السكوت هو تجربة هذا الانفصام بين الذات المتكلمة والذات المدركة. ويتساءل **جورج باتاى** : ماذا نكون من غير اللغة؟ اللغة صنعت لنا كياننا، وكما أن الإنسان قد وهب الكلام، فإن السكوت مفروض عليه. لأن العرف والعادات الاجتماعية، تضفى على اللغة وجودها الاستهلاكى، والطبيعة العقيمة لمعياريتها، ويؤكد **كلود ليفى شتراوس** : أنه فى اليوم الذى نكون قد حللنا مشكلة أصل اللغة نكون قد فهمنا كيف يتأتى للثقافة أن تندمج فى الطبيعة، وكيف أمكن الانتقال من نظام ثقافى إلى آخر . وذلك لأن الفكر بين الفكر الإنسانى ، والفكر الحيوانى ، هو ظهور وظيفة بشرية بنوع خاص، وهى الوظيفة الرمزية للغة، فاللغة عند هيجل هى مجرد علامة بسيطة والمضمون المعطى للغة هو من إنتاج الإنسان. وانتهاك السكوت هو أول مخاطرة حضارية؛ حيث نشأت اللغة، وهى تجسد معاناة التاريخ الإنسانى، وهذا له علاقة بالنسيان والصدق والغياب. وحضور الكلمات يقوم أساساً على غياب الأشياء، التى نستحضرها من خلال اللغة. فالتسمية للأشياء هى العنف الذى ينحى الشىء الذى تحددت هويته، وذلك لوضعه فى شكل ملائم، وهو شكل الاسم.

والثرثرة واللغة التى بلا معنى تحيل الحياة إلى جحيم، وقد عبر **موريس بلانشو** عن هذا بقوله: لا حدود للأسف الذى أشعر به عندما أفتقد الصمت، فليس فى المقدور النزول بالإنسان إلى مستوى الكلمات التى يقولها. إن الصلة بين الشخوص تبدأ بالمعنى المتضمن فى السكوت.

علم اجتماع الصمت

علم الاجتماع الذى يدرس السكوت فى اللغة، يحاول أن يدرس الوظائف الاجتماعية للخصائص الصامتة التى تفتن برقتها العلاقات الإنسانية، وهذا نجده فى سلوك الحصافة، والتحفظ ، والفطنة ، والرزانة ، والسكوت فى بداية كل حديث، يجعل الآخر ينتظر اللقاء، وفيه يعود الفرد إلى ذاته، وينتظر. حضور الغيروهو يصبو إلى الارتقاء بالذات فى كل نفس واعية .إن إسهام **ماكس شيلر** فى **فينومينولوجيه علم الظاهرات للعلاقات بين الأشخاص**، غنى بالمعلومات المفيدة بشأن دور الصمت فى المواقف الإنسانية. فهو إذ يثبت الطبيعة الوجودية للاتصال، فإنه يبين أن العلاقة بين شخص وآخر هى علاقة كينونة (وجود)، وليست علاقة معرفة. فالسكوت يتضمن الاعتراف بالأنا الثانية alter ego، لأن اللغة لا تضيف شيئا إلى ماهو كائن بالفعل، بينما فى

الصمت تتمثل الأشياء والبشر بكامل هويتها، ولهذا فالسكوت أسلوب للإحساس بوجود خارجي، ويتضمن الاهتمام بملاحظة شخص ما.

إن المعالجة الفينو مينولوجية التى أجراها **ماكس شيلر** عن الصمت، تضع الشخص فى واقعه الروحى، اللا موضوعى الذى لا يمكن قبوله إلا عن طريق المشاركة من خلال التجربة، وهى وسيلة لإثبات واقع الكائن، فالإدراك الحسى بالبيئة المحيطة ينتمى إلى طبيعة شعورية وعاطفية، تنهار معها فاعلية التفكير المنطقى، ويبقى الشرح العقلانى فى خلفية الرغبة فى الحياة. وبهذه الطريقة يصل **ماكس شيلر** إلى توصيف الإنسان بقدرته على الصمت وهى قدرة لا يجوز تفسيرها بأنها تقوم بتغييب الكلمات، وإنما هى صورة حيوية فعالة تتجاوز معانى الألفاظ، لأن فهم الذات لنفسها يتطلب الصمت، وهو شرط ضرورى لكى يستطيع شخص ما أن يعرف الغير من هو وفيم يفكر، وماذا يريد، وذلك بأن يعرض ذاته، ويكشف عنها لمدارك الغير، وهذا الفهم مرتبط ارتباطا وثيقا بتقنية الصمت، وفى ذلك قد يبدو التعبير بالسكوت والاتصال اللغوى متعارضين، لأن ثمة عمل لا يتأكد إلا بالكلام، ولذلك تبدو اللغة ضرورية حين يكون الاتصال غير مؤكد تماماً، وإذا ثبت الاتصال، يضمحل الكلام، لأنه يكون قد فقد سببه الرئيسى. ويتجلى لنا هنا البعد الاجتماعى لفينومينولوجية **ماكس شيلر** الادراكية فى نظريته عن «**مجتمع الأشخاص**»

بينما يرى جورج سيميل G. Simmal أن المخالطة الاجتماعية هى شكل من أشكال اللعب الجماعى، وهو يتضمن مستوى جمالى من نمط فنى، والكلام يعبر عن الوجود الواقعى للمجتمع ككل، أى الحياة المشتركة بالتجربة المعاشة المعبر عنها بالإدراك العاطفى المشترك بين الأفراد، بينما الصمت هو من الأعمال الأساسية التى تساعدنا على إدراك الغير من الباطن.

إن النظر إلى السكوت أو الصمت على أنه لغة تجسد ما هو كائن **فينا**، يؤدى بنا إلى الافتراض بأن الصمت أيضا قانون ما هو كائن خارجنا أيضا، الذى يعبر عن نفسه فى (الانطواء الصامت) باعتباره هاجساً بسمو المجتمع، فالصمت هو بالذات ما يتيح لنا أن نرى المجتمع كائنا من الكائنات، ويكون تعبيراً عن الاتحاد غير المباشر بين الناس. والإنسان فى المجتمع الاستهلاكى الحديث يحتمى من التشيؤ والاغتراب والاستلاب عن طريق جمعيات سرية، ذات طابع دينى أو خيرى او اجتماعى، واهتم علم اجتماع الصمت والسر بالروابط الشخصية الصحيحة التى تشكل شبكتها الخاصة فى هذه الجمعيات.

والسر الذى يتطلبه السكوت (**الصمت**) ينتمي إلى عملية الاتصال فى مظاهرها القصوى، لأنه يعنى الإخلاص التام، والأمانة المطلقة والإيثار، لأن السر يضع الإنسان فى موضع الكمال، لأنه يعيد تعريف معنى الثقة إزاء التحدى الذى يوجهه إليه تموضع الثقافة المتزايد. والصمت يعيد التقسيم التقليدى لما هو دنيوى، وما هو قدسى، لأنه يحدد عالما خفياً، غير مرئى إلى جانب المجتمع الجلى.

والصمت أو السكوت يغذى السحر الملازم للسر، ويرفعه أعلى من مضمونه، ويفيض على من يمتلكه هوية عليا، وعلى حياته استقلالاً أقوى فى مواجهة المجتمع المدنى.

محمد سليمان



نـــورا

- ١ -

فى الصباحِ

قبلما تنفجر المقاعدُ التى فى البهوِ

ينبت الذبابُ فى الهواء فجأةً

وقبل أن تبتلعَ الأسماءُ ما ورائها

ويصبحَ الدخانُ خيمةً

أَهُشُّ طيفَها الذى يؤرجح السريرَ

واليدَ التى كقطةٍ تُلِحُّ

فى الصباحِ

قبلما يمامةٌ تتلو صلاةَ الشُكْرِ

والطّنينُ من مغارةٍ يحبو

وقبلما ترصّ جارتى أطفالها

وتشتم اللّبانَ والحافظَ التى منها

تبخّرَ الحليبُ

قبلما تطلّ من جريدةٍ أصابعُ الوالى

ويرجع المولّدون من أسفارهم

وقاتلو الكلابِ

قبلما أدسُّ لقمةً فى الحلقِ

أو أدخّن السيجارة الأولى

أشد رِزْمةَ الذنوب كى أعدّ

قرب الحوْضِ

لم تكن باسقةً

ولم تكن بيضاءَ

لا الضفيرةُ التى فَتَلْتُها سالتْ

ولا الخطى كالعزفِ

لن أشير للسّبانخ التى لم تطه

والحشائش التى بانتْ

وكهرمان الصوتِ

فى الصباحِ

عندما يختصر العالم زبّالٌ

ويهبط الأولاد حاملين فى أكياسهم آباءهم

وعُلب الألوانِ

عندما الكلاب مثل لُعَبٍ

أليفةً تغفو

أقول لم تكن برّاً

ولم تكن سفينةً

وأدخل المحيط قبلما ينحاز عصفورٌ

- ٢ -

الباشا فى الطربوش يربى النّحْلَ

وكلَّ مساءٍ يهبط من منفاهُ

لِيهَبَ الشارعَ ثوبَ العيد

وبِنْتاً قلمَ الكحْلِ

وحين يُنَدِّى الفجر حديد يديه ينادى قططاً

ويلُم البوابينَ

أكان يشَمُّ شياطاً حين أمرُّ

ثلاث أرائك غابتْ

بابان ودولابانِ

و«**نورا**» ظلت فى العشرين بثوب فوق الركبةِ

وحذاءين يزورهما العصفورُ

وظلت تهوى المشمشَ.

والنّوارَ

وَحنكَ السبعِ

وظلت كالندّاهةِ بالأكسير تشدُّ

وتحشو جسداً بالموسيقا

هل كانت تضحك حين أُسَمِّى قبل الأكلِ

وقبل النومِ

وحين أغنى فى الحمّامِ

ستصعد يوما نفس السُّلمِ

تكبس جرس البابِ

الموسيقىُّ يراها بالأذنينِ

وفوق الكَنَبةِ سوف أراها

أو فى الدرْجِ

فأعرف أن الهوة بين دميْن تضيقُ

لماذا ظل بعيداً بحرُ شبين ؟

أتيتُ وحيداً

كى أتعلم ذبح القطةِ

ظلت مأوًى للعفريتِ

وظلت تحت سرير الطفل تصيد السمكَ

لماذا ضحكتْ حين هَمَمْتُ بها ؟

- ٣ -

بروائحها

أوقظ حيواناتى

وأرضِّع أعمدة الميدان

وكلَّ صباحٍ

حين يعود إلى الميناء دمٌ

أملأ كوبين

وأسقى شجراً فى الألبوم

أظن الشّعرَ أبيضّ قليلاً

والبركانَ اختنقَ

أظن الرُّكْبَةَ صارت أخشن

والثديين اندلقا

هل كانت تُرضع قطط الشارعِ ؟

جرس الباب يرنُّ

ومن زوبعةٍ يسقط وجهٌ

لا أعرفه

ولا يعرفنى ●

دندرة أندانتى



ألقت «دندرة» مرساها بالليل فى حضن النيل ، ونامت .

أيقظنى فجر الصعيد .

لم تكن الشمس قد طلعت بعد، لكنها كانت، من الآن ، تغمر العالم بنور هادئ ودافىء. وفى هذا الغمر المشع بضباب ضوء غير قوى كانت الزروع الغامضة على الشط البعيد، والحلفا والهيش أعوادها الرقيقة ملتفة صاعدة من الماء، تكسوها غلالة بيضاء شفافة متراوحة الحركة من الصقيع الذى يتبخر بسرعة، ويتطاير مزقا متطاولة مدببة الأطراف تتلاشى فى الهواء الساكن بمجرد أن تتلوى ذؤاباتها العلوية المستدقة.

السكون سائد، والصمت المطبق يؤكده وشيش الماء الهين إذ يلتقى بالشط ، لا نأمة ولا حس أعرف أن ذلك لن يدوم إلا هنيهة ، قبل يقظة الطيور.

طيور البلشون نائمة وهى واقفة على رجلها الواحدة فى رقرقة التقاء الماء بالأرض ، رءوسها محنية بلا حراك على المويجات المتسايلة برفق على الطين الرملى الذى أرى بياضه المخايل ، من بعيد ، وأنا على حرف المركب العتيق . يتمايل بأهون حركة لا تكاد تحس . الهلب الحديدى ساقط فى العمق . ونحن فى وسط النيل .

الشمس الآن قد اخترقت سحب الصباح الأول. سطع حرها ، ببطء .

عقبان الجبل تدور فى السماء العالية ، سوداء فى النور، جليلة، آمرة، وافدة من ناحية الجبل الشرقى القريب المطل على شريط ضيق من الخضرة، يمتد متعرجا ومحصورا حتى يسقط على جنب النهر العريض.

وكأن «دندرة» تطفوعلى مياه حلم.

النيل ساج وعميق يحضنها يخفيها عن الصبح. عن الزمن .

ثم ارتفع الهلب ، وسار المركب، كأنما من تلقاء نفسه، صوت المحرك خافت منتظم رتيب كأنه نبض مكتوم نقترب الآن من الجزيرة الصخرية الشاهقة، تظهر شيئا فشيئا، تصعد من قلب أبخرة الضباب الأبيض المتطايرة ذوائبه فى خصل متحللة.

قيل : لا تظهر إلا مرة واحدة في السنة.

قيل : لا يراها إلا من كُتِب له أن يراها.

قيل : تمر المراكب فيها أحيانا، لا تراها، لا تصطدم بها، تخترقها من غير أن تحسّ.

قيل : إلا من ضربت عليه النعمة.

قيل : ويأتي من كتبت لهم القسمة، ويذبحون الأضاحى على منصات الجرانيت المنصوبة أمام العتبات، الخراف والمعيز والعجول والثيران، وتنساب الدماء في المجرى الدقيق المنحوت فى قلب الجرانيت ثم تنصب على الشط، تتشربها الرمال التى لا تشبع.

قيل: سحابة النهار، من طلعة الشمس حتى مغيبها ، فقط . ثم تغوص مرة أخرى إلى أن تطلع فى السنة التالية، على غير ميعاد، في يوم ما، لا يعرفه أحد، لايراها كل أحد.

حطت «دندرة» بهدوء على شريط رملّى ضيّق متعرج فوق جرف صخرى عميق ذاهب إلى غوربعيد فى النيل . منحوت وقاطع الحافة .

وقفز عم شاذلى برجليه الجافيتين العاريتين من على حرف المركب إلى هذا الرصيف الطبيعى القديم، فى وثبة واحدة . كأنه لا جسم له ، وربط الحبل المتين الغليظ فى نتوء صخرى مدبّب كأنه معدّ سلفا . فثبت المركب ، واستقر .

أما نحن فقد نزلنا ، من غير صعوبة ، إلى الشريط الرملّى الضيّق ، على سقالة خشبية مضلّعة ، لها حزوز ناتئة . أحسست صلابة الصخر تحت قدمى ، من تحت طبقة الرمل الناعم الشحيح .

هل كنا جماعة من الأخيلة ، بلا جسوم ؟

لماذا إذن كل شىء محدد ، ولماذا النور صلب ونقىّ ولا تشوبه هبوة . كالماس الصافى ؟

كنا على بعد ألف كيلو متر من البحر ولكن النوارس انطلقت فجأة ، من مخابىء لها على الصخر ، تزعق بصيحات ثاقبة ثم تسكت .

وكان أبو نقار قريبا منى جدا ، أسود الجناحين ناعم الريش ، يحوم ببطء صامتا ، فى دوائر واسعة تضيق بالتدريج، ثم ينقض مرة واحدة بمنقاره المسددالطو يل .

ودخلت .

الأعمدة الأسطوانية مسحوبةمن تحت ممتلئة عند سمانة الساق تنتهى الى أكاليل اللوتس الملتمة المضفورة غضة الحجر .

و صلت إلى ساحة الشموع .

و عبرت إلى العقود الدائرية المخططة بلونين عريضين البنى و الأ بيض على التعاقب و المقرنصات المثمنة و الأعمدة الرخامية المصقولة رشيقة متوجة بأكاليل الغار الرومانى المقهور .

تحدق بى ، وتحدّق إلىّ وجوه **حتحور** المسطحة بعيونها النجلاء المستطيلة وآذان البقر الدقيقة المفلطحة على جانبى الخدود العريضة و على شفتيها ما يشبه الابتسامة العارفة ، جسمها طرى ومتماسك معا ، يدر جلدها البلورى الأسمر بلبن غير مرئى .

انفسحت الردهة المستديرة تحت قبة عالية مقمرة متناثرة النجوم تمتد خيوط نورها إلى أيقونات خشبية معلقة على الحجاب المطعم بالعاج والأبنوس .

الدروع والخوذات المجدولة من حلقات حديدية دقيقة متشابكة معلقة على جدران عريضة الأحجار تنفتح عن مشربيات خشبية رائقة التشكيل لا تنتهى العين من تملى تشابيكها .

ركام قمامةالتحديث والتصنيع والسوبر ماركت والبضاعة المسمومة بالأصبا غ والكيماويات والفيروسات .

وتطير حوالىّ ا لصقور الملكية الد قيقة ، والحدأ مبسوطة الجناحين ماسكة مفاتيح **عنخ** وريش **معت** وتلتف بى الثعابين المتوجة المتموجة وتعود إلىّ طيور **أبيس** المنقرضة واقفة بجلال على ساق واحدة تحت نظرات **تحوت** القرد الحكيم بينما تزحف الجعارين بتصميم وعزم تحت سيقانها المغمورة فى الآرض المبلولة بطبقة رقيقة من الماء .

رائحة البخور البونتى وخشب الصندل المعطر وذوب الشمع وفوح الأواشى والتراتيل بالكلمات العتيقة المكرسة منذ القدم .

النخل ينوس فى أحواش الروح الداخلية المكنونة بسعفه النجرانى يلقى بظلاله على ثمار الرمان على بز أمه تنبض حباتة الوردية بالشهوة .

امتدادات الكبارى الخرسانية التى تنتهك جمال المعمار الغارب وتقتحم علية مكامنه الرهيفة.

الهواء الآتى من غور الدهور يهب علىّ فى دهاليز الروح المتحدرة المطبقة علىّ لا تكاد تسرى جسومنا منها محنية الرءوس إلى الأبد تقديسا وإجلالا ودرجات السلم تحت الأرض لا انتهاء لها .

ترانيم الأبصاليات والذكصولوجيات بالنغم العريق المحتد على دقات المثلث النحاسى له صدى فى ردهات السرائر لا يضيع .

وإنشاد الذكر المتصل نشوة الحميا عضوية وميتافيزيقية شطحات الأجسام المتمايلة فى متاهات الغياب فى سكر الحب إلالهى تواشيح المدائح تمتمات غرائب الكلمات.

أحجار الدهور لا تبلى وإن تحيّفتها السنوات التى بلا عداد أعرف اطمئنانا وراحة وعودة للوطن المهجور حتى فى ضيق الحيطان الألفية وفى دخيلة مساربها الخفية.

كانت الجمال تقف جامدة بصبر فى ظل الصروح القديمة تنتظر اللانهاية.

ثلاثة أربعة جمال فقط ممدودة الأعناق نحو الرمل ثابتة العيون.

بينما يموت الرجال والنساء عطشاً مرميين على الرمل أيديهم ممدودة نحو الماء لا تصل إليه كأنما يعوقهم حاجز غير مرئى لا قبل لهم به والنخل فوقهم قليل ونحيل سعفه مترب جاف الحفيف ظلاله تكاد تكون شفافة.

وجوههم التى تململت وتمرغت وتضرمت ظمأ لا يستطيعون الآن رفعها لم تعد فيهم منّة لا طاقة بهم على الحركة.

عطش الشبق من غير يقين، عطش الهوى من غير رى، ملقى بهم نصف عراة ملتفين وملتفات بملاءات كانت بيضاء، وقد اتسخت الآن وتربت وبها بقع مصفرة داكنة بين الأفخاذ.

الأفخاذ النسوية ما زالت طرية غضة وإن كان فيها ما يؤذن من الآن بالجفاف.

جذوع الرجال كنخل ثاو مضروب ما زال منتصب العود وإن كان مخلوع الجذور أسمر الحراشيف العيون قدَ خبت أو كادت ولكن مازال فيها بريق عنيد تومض منها سنان الروح الحاد غير المنكسر.

ورأيت أن جدائل النساء أثيثة عميقة السواد وللرجال شعر أكرد منفوش.

يالؤلؤة النسوان مازلت أذكرك ميتة من العطش، كأس وردتك القانية بين أعشاب المروج الطرية مبلولة حوافها بطعم خمر حريفة صهباء لا ينتهى السكر بها.

انحلت أوصالك بين ذراعى صدقا أم كذبا لايهم، وقد هلك على يديك الرجال وهلكت من فرط ظمأ شبقك من فرط افتقادنا وإتياننا فنون الوصال.

ها نحن، أخيرا، جماعة الأخيلة.

عناقيد **ديونيزيوس** قد ارتوت بماء الفيضان وطميه الأحمر ، نبيذها مرمى على العتبات المحفورة بالخط العتيق .

صروح الصلب والزجاج المدخَن ، أبراج الشقق ، الصناديق المؤثثة بأجهزة الغسيل والتبريد والتجفيف والتسخين ، وأليكترونيات الحسابات والجداول والأرقام .

تَشوّق الموج الحبشّى المدومّ ، سمكات موشومة بخمسة حروف أبدية ، والصلبان مبثوثة على وجه القَمَر ، مزدهرة الذراعين والساق تسبح بهدوء يغمرها موج شفاف وينحسر .

صور الخيالات المتعاقبة على ضجيج الصنوج والأرغن الكهربية ، وانصباب الموسيقات المعلّبة المحنّطة ميكانيكية الصدى .

بينما تفيض قطرات الدم الإلهى بلون نبيد الأَبَارْكة القانى الداكن على سخونة الخبز غير المتخمّر الحىّ أبدا ، المطعون خمس طعنات .

زعيق المحركات .. ما أشد اختلافه عن زعيق النوارس لا يتوقف فى داخل حيطان القمع والكبت والضيق .

الأواوين مفروشة بالقصب منصوبة على سجاجيد عجمية وثيرة تحت المشكاوات النحاسية التى يتقطر من زجاجها الكتوم ضوء منمنم مهندس التقطيعات ينسكب على أغصان الأشعار المورقة .

طلقات الرشاشات تُصوَّب على موتوسيكلات هادرة لها أنين وأزيز وتصوّب منها قتلُ الجسوم قتل الفكر قتل كل اختلاف .

الإبر المسلات أعمدة الأجراس المجلجلة مآذن المواقيت تصعد متواشجة فى وميض آفاق صعيدية متوسطية صحراوية معاً مفتوحة سمحة مذهّبة مخروطية الذرى رمال السماوات أمواجها صخورها نهرها الجياش لا يقوى عليها الزمن .

وعندما خرجتُ كانت أسراب الوز تنساب بسكون رافعة الرءوس طويلة الأعناق على مياه الشطّ الرملى ، والبطّ الصغير يتدأدأ على أقدامه المفلطحة وينزلق فجأة إلى الماء ليطفو وهو يبطبط بصوت رفيع .

أما هو فقد كان راكعا على ركبتيه فى ساحة الشط الرملى ، حافيا ،مغلّل اليدين وراء ظهره بأصفاد حديدية ضيّقة ، حافيا ، لا تستره إلا خرقة بيضاء ناصعة ملفوفة حول حقويه وفيما بين فخذيه الناحلتين .

كان نقىّ النظرة مع ذلك فى وجه جلاّديه .

وكان القضاة الجلاّدون ملثمين ، جالسين براحة وثقة ، مرتدين الحلل السوداء المحبوكة وعليها الأوسمة والأنواط القماشية الملونة مخيطة فى النسيج الأسود الحالك السواد ، أحذيتهم الجلدية العالية لامعة تصل إلى ما تحت الركبتين بقليل ، متمنطقين بمسدسات ضخمة عيار ١١ ملليمتر تحت الأحزمة الجلدية العريضة ، وأمامهم على الرمل بنادق آلية رشاشة غليظة الأنابيب مصوبة نحوه .

وفيما كان قضاته جلادوه الثلاثة ـ لاتبدو من لثامهم إلا عيون قصدها واضح الشر ـ أمامه ، تحت ظلة منصوبة على أوتاد خشبية طويلة والمراوح الكهربية الضخمة التى تشتغل بالبطاريات القوية تئز وتصنع دوامات متناوبة من الهواء الرطب ، كان رأسه مكشوفا تحت وقدة الشمس ، مرفوعا ، وكان الرجل أصلع وعجوزا .

قالوا : أنت ارتكبت إثم الكبرياء .

قالوا : أنت طلبت الحرية وطاولت بقامتك الهزيلة قامات الآلهة .

قالوا : خطيئتك الكبرى أن سعيت إلى المعرفة ، وفى سبيلك إليها خالطت الغرباء والمشبوهين .

قالوا : كيف جرؤت أن تقول ـ بل أن تفكر ـ ما يغاير المكرّس المأثور .

قال : ليست هذه آثامى . بل هى إن صحّتْ فضائل ليتنى أملكها .

قال : يا أسفى ! أنتم الخطاة .

ولم يزد

كانت ركبتاه اللتان تحتكان بالرمل والحصى الصغير تنزان بالدم النزر ، وكتفاه موجعتان ، مثقلتان .

قال لنفسه : ألم تكن تقدر أن تعبر عنى هذه الكأس المرّة ؟

قال : لا فى المجد . بل فى الانكسار .

وسمع الجواب : لا .

كان رافع الروح .

وما قتلوه وإن كان الحكم غير المنقوض قد صدر .

وعندما التفتَ وجدت أن «دندرة» خاوية ، هجرها الريّس شاذلى ونوتيته الصعايدة الأشداء إلى غير عودة .

وكانت الأمواج تضرب جنوبها برفق ، بصوت ملامسة مائية نسائية شبقة .

وعلى الشط الآخر الذى يبدو بعيدا جدا ، وكأنما باتفاق مسبق أو وفق إشارة خفية ، انطلقت فى سحابة واحدة مرفرفة مئات طيور الخطاف والقطا النيلى والزرازير والعصافير البلدى وعصافير الجنة معا ، مندفعة كالسهام ، تزقزق وتشقشق وتسجع وتغرّد ، تعلو وتهبط وتهبّ وتطفو فوق سعف النخيل الواطىء الذى يكاد ينوس يلمس صفحة النيل مائلاً من فوق الجسر الترابى المتحدّر نحو الماء .

ورأيت صدفة هائلة من قواقع الدرّ الكمين ، خاوية ، مفتوحة ، وردية اللحم لدنة وصلبة معا ، مثل جسد أنثوى .

وكانت الجزيرة الصخرية تغوص بما عليها تحت الموج ، تصعد مياه النيل المخضرّة ذات الزبد القليل المرغَى على شطها الرملى . ثم صخورها ، ثم صروحها ، فقاقيع الهواء الكبيرة تصعد ، من بين الأعمدة والمصاطب والهياكل والمسلات ، وتنفجر ، على السطح ، بصوت فرقعات مكتومة .

هل رست بى ريح الهوى على ساحل التهلكة الصخرى ، يطفو عليه زَبَد الملح الذى لا يكفّ عن التزغى ؟

فى مسارب الظلمة تنكسر السهام ولا تصل . لأن الريح قاسية .

هذه المسارات فاحمة الحيطان يتراكم فيها ثلج آسن ، شفق خامد يخيم على شاطىء الوحشة النهائية الذى خلقته نزوة شطط .

ذابت الفضة الدافئة وبردت فى ثنايا صروح الصخر .

أعددت لنفسى قطعة النقد البرونزية قبل أن أدخل ، أعددت ثمن العبور فى الظلام ، لا أدرى ، هل يخوننى ملاّح نهر «**استكس**» المخوف ؟

لا ، ليس مخوفا ، الخيانة هى التى تخيف .

القطط وبنات آوى ، والضباع والحدأ عريضة الجناح تنتظر.

كيف تتقد تلك الشعلات مضطربة النور على الساحل المقفر ؟ ممّ جاءت ؟ متى تنطفىء ؟

أيْناى من شاطىء مرساى ؟

وهل لى - حقا بَر أرسى عليه ؟



يوسف نجيب

الموسيقى العربية وتعدد الأصوات

خلال هذا الشهر انعقد فى دار الأوبرا بالقاهرة المؤتمر السادس للموسيقى العربية الذى صاحبه مهرجان شاركت فيه عدة فرق من بلاد عربية وأجنبية مختلفة. وإذا كانت قضية الحفاظ عن التراث الموسيقى العربى الكلاسيكى مطروحة دائما. فالقضية الأساسية الأخرى التى لا تزال تشغل الموسيقيين وعلماء الموسيقى وجمهورها المثقف هى قضية تطوير الموسيقى العربية والخروج من موسيقى الصوت الواحد إلى الموسيقى متعددة الأصوات، وهذا هو موضوع هذه المقالة التى نشارك بها فى النقاش الدائر حول الموضوع ونتمنى أن يستمر بعد أن انتهى المؤتمر على صفحات المجلة .

التحرير

١ ـ الموسيقى الغربية وتعدد الأصوات

على مدى القرون الثمانية الماضية . تعاقبت عصور الموسيقى الغربية الرفيعة من الطابع الدينى للعصر القوطى إلى العقلانية والإنسانية فى عصر النهضة إلى الضخامة والإبهار فى عصر الباروك إلى الصفاء والاتزان فى العصر الكلاسيكى إلى الجموح والخيال فى العصر الرومانتيكى إلى القرن العشرين باتجاهاته المتعددة المتقابلة (التأثيرية والاثنى عشرية والكلاسيكية الجديدة وغير ذلك).

لكن خاصيةً واحدة مشتركة بين كل هذه العصور ظلت تمثل جوهر عملية إبداع هذا المستوى الراقى من الموسيقى : تلكم هى خاصية (التعددية الصوتية). فهى

العمود الفقرى الذى لا تقوم قائمة لموسيقى فنية عالية بغيره. وبدرجة توافرها يقاس نصيب العمل الموسيقى من الرقى والتفوق.

وإذا كانت العناصر الرئيسية للموسيقى خمسة : اللحن والإيقاع والهارمونية (أصول تآلف النغمات) والكونترابنط (أصول تقابل النغمات)، والسكوت. فإن التعددية الصوتية تنشأ أساساً من التلاحم بين الهارمونية والكونترابنط. فبهما يُصبح العمل الموسيقى تركيبا صوتياً شاهقاً يضارع أعظم الأعمال الفنية والأدبية فى العمارة والنحت والتصوير والشعر والرواية والمسرحية. فبالهارمونية والكونترابنط يتحقق الحوار والصراع بين الألحان. وتتجسد الموسيقى بعد أن كانت ألحاناً مسطحة مفلطحةً لا أبعادً لها فى الفراغ.

إن الفارق الحقيقى بين الموسيقى المركبة الرفيعة (البوليفونية أو الكونترابنطية) وبين الموسيقى واحدية الصوت (المونوفونية أو المونودية) - شرقية كانت أو غربية - ليس فارقا بين نوعين أو لونين من الموسيقى - كما يزعم البعض - وإنما هو فارق فى المستوى ودرجة النضج فالموسيقى المونوفونية مستوى ساذج من التعبير الفنى يقف عند حدود التطريب بمعناه الضيق. لا يتجاوزه إلى بلوغ القيم الجمالية العليا للعمل الفنى ذاته. ولا يستطيع التعبير الخلاق عن المشاعر والأفكار داخل النفس الإنسانية. وكيف لها ذلك وكل عدتها : لحن واحد يعزف فى الزمن الواحد؟!. أقصى ما يستطيعه هذا اللحن - بفرض جماله - أن يدغدغ مشاعرنا بعض الوقت. أو يحقق لنا شيئا من الاسترخاء الذى لا يكون صحياً فى كل الأحوال. أو يثير فينا بعضاً من حماس عابر. أين هذا من موسيقى تعتصر اللحن اعتصارا تشطره إلى أجزائه ثم تعيد تجميعها بطرائق شتى. ثم هى تضيف إليه أصواتا وألحانا أخرى، تتوافق معه حينا وتتعارض حينا آخر. أليست هذه الموسيقى - بثراء عناصرها- هى الجديرة حقاً بأن تكون وسيلة الفنان الناضج للتعبير عن صراع الأفكار والمشاعر والأحداث .

تدرك وأنت تستمع إلى الموسيقى الرفيعة - من أى عصر كانت - بأنك أمام (موسيقى تفكر) ولأنها (فكر بلا كلمات) فهى التفكير المجرد أو (المعادل السمعى) لجوهر العملية الفكرية ذاتها ، كما أنها فكر يمتزج بالعاطفة كأروع ما يكون الامتزاج . فإذا أنت أعطيت لها نفسك فسوف تبوح إليك بسرها كله ، وما سرها إلا هذا المزيج الرائع بين العاطفة والفكر، ولن تملك حينئذ إلا أن تستيقظ معها بكل حواسك وتشحذ لها كل ملكاتك وتتفجر بها أنبل مشاعرك .

٢ - الموسيقى والقومية

تدور معظم حجج المدافعين عن ماضى وحاضر الموسيقى العربية فى مواجهة كل من يرى فى الموسيقى الغربية الرفيعة جوانب تحتذى.حول ركيزة أساسية وهى أن الدفاع عن الموسيقى العربية هو دفاع عن الأصالة القومية وأن الإعجاب بغيرها من نماذج الموسيقى الغربية هو شكل من أشكال التغريب واستلاب الشخصية القومية وأثر من آثارالانسحاق النفسى أمام الغزوة الاستعمارية لعالمنا العربى .

وليس صحيحا ما يدعون .فلا أعرف من بين المعجبين بالموسيقى الغربية الرفيعة من يتنكر لقوميته وتراثه. غاية

الأمر أنهم يريدون لموسيقى بلادهم مستوى أرفع تنضم به إلى زمرة البلاد المتقدمة موسيقياً وهم جميعاً يؤمنون بأن الطريق إلى موسيقى متقدمة لايكون إلا على أساس قومى ويستحيل - فنيا واجتماعيا - أن تتقدم الموسيقى العربية فى بلد دون أن تكون تعبيرا صادقا عن مشاعر وتراث الناس فى هذا البلد.

ومن المؤسف حقا ، أن الموسيقى العربية قد اختصت - دون غيرها من أنواع الفنون والآداب العربية - بهذا الموقف الرافض تماما لأى تفاعل جوهرى بينها وبين المؤثرات الأجنبية. فلم يكن **طه حسين وتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور وصلاح طاهر ويوسف شاهين** وأمثالهم إلا (نواتج) هذا التفاعل الحميم بين ثقافتنا العربية المصرية الأصيلة وبين الحضارة الغربية. وهم جميعا - برغم ذلك (أوبسببه) - يحظون بالمكانة الرفيعة فى عقول وقلوب النقاد والجماهير العريضة من متذوقى الأدب والفن فى العالم العربى .

لماذا كتب على الموسيقى العربية بصفة خاصة أن تظل أسيرة إمكاناتها الفنية المحدودة جماليا وتعبيريا؟.. أن تظل موسيقى السطر اللحنىّ الواحد دون أن نستفيد من الإنجازات البنائية التى حققتها الموسيقى الغربية الرفيعة حين استقرت فيها أصول التأليف الهارمونى والكونترابنطى (**تآلف النغمات وتقابلها**) على مدى القرون الخمسة الماضية؟ بينما تطور الأدب العربى ورسخت فيه أشكال أدبية مثل القصة القصيرة والرواية والمسرحية والشعر الحر . وكلها أشكال أدبية تدين فى نشأتها وتطورها إلى الحضارة الغربية . كما تأثرت الفنون التشكيلية العربية فى مجالات التصوير والنحت والحفر وغيرها بالاتجاهات والنظريات الفنية الغربية . فتحقق لكثيرمن الفنانين التشكيليين العرب بلوغ قمم فنية رفيعة ضارعت ما حققه المشاهير من فنانى الحضارة الغربية ومع ذلك ظلوا أوفياء لرؤاهم وهمومهم الذاتية والقومية. لماذا تحرم الموسيقى العربية (ويحرم معها- فى الحقيقة - سامعوها ومحبوها) من حق طبيعى أتيح لغيرها من الوان الفنون العربية. وهو حق التطور نحو مستوى أفضل تستطيع به أن تستوعب عن جدارة واستحقاق مشاعر وأفكار الإنسان العربى فى العقد الأخير من القرن العشرين وأحسب أن السبب فى ذلك يرجع أساسا إلى طبيعة الأداء الدرامى لفن الموسيقى ذاته. حيث تتزامن الأصوات والنغمات المتجاورة والمتصارعة ؛ إذ تسمع معا فى الزمن الواحد. ولايتشابه نشاط إبداعى آخر مع فن الموسيقى فى هذه الخاصية سوى الفنون التشكيلية حيث تتجاور وتتحاور فى المحيط البصرى الواحد لمتلقيها كل عناصر التعبير الدرامى من الخطوط والمساحات والألوان والكتل والفراغات ونحو ذلك ، غير أن مدلولات التجاور والتحاور المكانى فى الفنون التشكيلية أيسر فى التلقى كثيراً من مدلولات نظيرتها فى الموسيقى المركبة . فالخبرات البصرية العادية (كل ما تقع عليه أبصارنا) تستوعب دون عناء هذا التلاحم فى المجال البصرى الواحد بين العناصر المرئية المتباينة بصرف النظر عن تفاوت القدرة على إدراك العلاقات التشكيلية فيما بينها. وعلى عكس ذلك فإن الخبرات السمعية العادية تعجز عن إدراك أى مستوى من مستويات التعبير الدرامى فى الموسيقى

المركبة الرفيعة أما الفروق - بالنسبة الى الأداء الدرامى بين الموسيقى والفنون التشكيلية من ناحية وبين الفنون الكلامية من ناحية أخرى (الشعر والقصة والنصوص المسرحية والسينمائية وغير ذلك) فهى أبعد مدى بكثير إذ يعتمد الأداء الدرامى فى كل هذه الفنون - من منظور صوتى - على التتابع أو التوالى الزمنى للكلمات والجمل والمقاطع. فالحوار فى المسرحية مثلا - مهما بلغت دراميته - لا تتدخل فيه الكلمات على النحو الذى يقلل من وضوح صوتياتها ومعانيها. وإذا كانت العروض المسرحية أو السينمائية تشتمل على تداخل فى الزمن الواحد ما بين كلمات النصوص وماقد يصاحبها من الموسيقى التصويرية أو المؤثرات الصوتية فإن ذلك لايخلف نفس الأثر الذى يخلفه التداخل بين الألحان والأصوات فى الموسيقى المركبة فالكلمات - بوضوح معانيها - فى العرض المسرحى أو السينمائى تظل من الناحية الصوتية - سيدة الموقف بغير منازع، ولا يعدو ما يصاحبها من الموسيقى ونحو ذلك أكثر من بطانة صوتية ماتزال على هامش المجال السمعى لأغلب المشاهدين - ولذلك فهؤلاء لايعانون أى توترات سمعية من جراء التداخل الصوتى في العروض المسرحية أو السينمائية من قبيل ما يعانون حين يستمعون إلى الموسيقى المركبة الرفيعة وموسيقى الآلات البحتة بصفة خاصة.

والحقيقة أن المستمع إلى هذه الموسيقى يحتاج إلى غير قليل من الصبر والمران لكى يدرك بعضاً من أسرارها البنائية وأساليبها التعبيرية التى تعتمد الحوار والصراع بين الألحان منهجاً أساسيا (إن هذه الموسيقى ليست فى متناول عامة الناس حتى فى بلادها) [1] بينما المشاهد للمسرحية مثلا - حتى لو كان من عامة الناس - فسوف يدرك جانبا من الحوار والصراع بين شخصياتها ويبدو هذا الحوار أو الصراع - فى المسرح والسينما بصفة خاصة- هو الأصل والأساس وليس أثرا من آثار التطور كما هو الحال فى فن الموسيقى.

إن المتلقى لجميع أنواع الفنون (فيما عدا الموسيقى) - لما أسلفت من الأسباب - يكون أكبر استعدادا لقبول مؤثراتها الصراعية (الدرامية) من استعداده لقبول نفس المؤثرات فيما لوجاءته من الموسيقى البحتة وحين تضاف الكلمة أو الحركة إلى هذه الموسيقى (فى الأوبرا والباليه) تكون فرصتها أفضل كثيرا فى الوصول إلى قطاع أعرض من الجماهير.

ولاشك أن الموسيقى الرفيعة قد عانت - حتى فى بلادها - من هذه الإشكالية الفنية، إذ فرضت عليها قيداً إضافياً - فوق ما هو مفروض على النماذج الرفيعة من كل الفنون - مما كان له آثاره السلبية على صراعها من أجل الوصول إلى الجماهير العريضة.

غير أنها وبرغم ذلك - قد حققت فى الغرب نجاحاً مرموقا، إنصار من عشاقها قطاعات عظيمة من المثقفين والطلبة.

فهل لنا أن نطمع فى نجاح مشابه ؟ أظن المسئولية تتحملها - بالدرجة الأولى - الحركة النقدية الفنية فى مصر.

٣ - المونوفونيه والبوليفونيه

وبناءً على تصوير العلاقة بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية على أنها امتداد للصراع التاريخى بين الشرق والغرب تصبح المونوفونيه صفة مرادفة لصفة الشرقية أو العربية فى الموسيقى بحيث لا يحق لنا أن نتصور موسيقى عربية أو شرقية دون أن تكون بالضرورة موسيقى مونوفونيه!!

وهو قول يدحضه التاريخ والحاضر معا. فلقد كانت المونوفونيه مرحلة تاريخية طويلة جدا فى تطور الموسيقى الغربية ذاتها. امتدت من العصر اليونانى إلى بدايات القرن التاسع، باستثناء نوع بدائىٍ من البوليفونيه أشار إليه أفلاطون فى كتابه (**القوانين**) (وقد كان أقدم نوع من الموسيقى البوليفونيه سجله التاريخ فى الغرب هو ذلك النوع المعروف فى العصر الوسيط **بالأورجانوم** الذى مر بمراحل متعددة من التطور من تأليف موسيقى بسيط يتألف من سطرين لحنين إلى تأليف معقد متعدد الأصوات وذلك خلال الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر) [٢]. ولم تزدهر البوليفونيه إلا فى القرن التاسع عشر. فى قداسات «**بالسترنيا**» العظيمة.

وفى الحقيقة لم يكن الطريق سهلاً أمام البوليفونيه منذ نشأتها المتواضعة فى بلاد اليونان ثم فى رحلة تطورها خلال العصر الوسيط والعصور التالية. فقد هاجمتها بعنف أصوات كثيرة لفلاسفة ولاهوتيين وموسيقيين وأدباء فها هو أفلاطون (ينصح المربين بتجنب التعقيد فى الأنغام والايقاعات على النحو الذى كان يشوه الموسيقى اليونانية فى جمالها وبساطتها) [٣] بل كان يعتقد (أن عزف سطرين لحنين مختلفين فى آن واحد - أو بطريقة شبه متقطعة - يعبر عن وجود مبادىء متعارضة تبعث فى النفس الاضطراب وتؤدى آخر الأمر إلى الانحلال الأخلاقى) [٤].

أما الكنيسة الكاثوليكية - فى أواخر العصر الوسيط وبداية عصر النهضة - فقد (شعرت بالقلق تجاه الموسيقى البوليفونيه نظرا إلى الاعتقاد السائد بين كثير من القادة المسيحيين بأن هذه الموسيقى تزعزع الإيمان) [٥]

وأعضاء جماعة **الكاميراتا** التى ظهرت فى فلورنسا فى أواخر القرن السادس عشر (**جيوفانى باردى ريثوتشينى وكورسى وجاليلى** وغيرهم) قد أخذوا على عاتقهم مهمة تحرير الموسيقى من البوليفونيه ونادوا بإحياء روح التراجيديا باليونانية الكلاسيكية والمثل العليا الأفلاطونية فى الموسيقى فى طابع غنائى رغم مستلزمات المسرح وضرورات الأحداث الدرامية وأنشأوا أسلوب التلاوة «**الريشيتا تيفو**» والذى يخلو تماما من أسلوب الكتابة الكونترابنطية وفى القرن الثامن عشر حمل **جان جاك روسو** حملة شديدة على الموسيقى البوليفونيه إذ قال فى رسالته عن الموسيقى الفرنسية (إن أى هارمونيا يمكن أن تبعثها عدة سطور، لكل منها لحنه الجميل، إذا ما أديت سويا، تنتهى إلى إزالة أى تأثير لهذه الألحان الجميلة) [٧].

وإذا كان هذا بعضا مما يقوله التاريخ عن المونوفونية والبوليفونيه فى موسيقى الغرب. فماذا عن حاضر هذه

الموسيقى؟ الحاضر يقول كما أشرت بأن الموسيقى المونوفونية فى بلاد الغرب لها وجودها الطاغى بين فئات الناس الأقل ثقافة.

خلاصة ما أرجو التأكيد عليه هنا. هو أن الصراع بين المونوفونيه والبوليفونيه أو الكونترابنطية ليس صراعا بين شرق وغرب وأنما هو ـ بالدرجة الأولى ـ صراع فكرى بين مستويين من الإبداع الموسيقى نشأ فى الغرب قبل الشرق واستمر على مدى قرون طويلة.

٤ ـ ربع المقام والموسيقى العربية

ويتصل مباشرة بقضية المونوفونيه والكونترابنطية فى الموسيقى . الحديث المتكرر عن (ربع المقام) باعتباره من المعالم الرئيسية لبنية اللحن فى الموسيقى العربية بما يتعارض مع إمكانية تأليفها على الأصول الهارمونية والكونترابنطية كما يحول دون استفادتها من الامكانيات الكبيرة للأوركسترا السيمفونى.

وتجاوزاً لجدل طويل وسقيم دار منذ انعقاد أول مؤتمر دولى للموسيقى العربية فى القاهرة عام ١٩٣٢ ومازال دائراً حتى الآن، حول مدى إمكانية إدخال الهارمونية والبوليفونية على المقامات العربية التى تحتوى على أرباع المسافات. أود لو أعدنا طرح الموضوع على نحو آخر :

هل نحن مقتنعون ـ أولاً ـ بأهمية إدخال الهارمونية والبوليفونية على الموسيقى العربية؟ إذا كانت الإجابة (بنعم) لأننا نراهما ـ بحق ـ أسلوبا أوحد يكفل لموسيقانا ما نبغيه لها من الكمال الفكرى والعاطفى والجمالى، فلابد وأن يدفعنا هذا الاقتناع إلى التضحية بكل ما يحول دون إدخال الهارمونية والبوليفونية على موسيقانا حتى لو كان (ربع المقام) المقدس ذاته. أو يدفعنا ـ فى حالة ثانية ـ إلى البحث عن حلول فنية أو أسلوب خاص يتيح لنا أن نجمع مابين الهارمونية والبوليفونيه من ناحية ومقامات ربع الصوت العربية من ناحية أخرى.

ولكننا ـ في الحالتين ـ لن نضحى مطلقا بما نعتقد أنه الطريق إلى ارتقاء موسيقانا.

أما إذا كنا غير مقتنعين إبتداءً بأهمية الهارمونية البوليفونية لموسيقانا فلا داعى للحديث عنهما أصلاً. وهنيئاً لنا بربع المقام أو ثلاثة أرباعه! ولتبق الموسيقى العربية على حالها !

إن القضية ـ فى تقديرى قضية فكرية فلسفية أكثر من كونها قضية فنية موسيقية بحتة.

وقبل أن ـ أنهى هذا الجزء من المقال . أود أن أشير إلى ملاحظتين هامتين:

الأولى لأستاذنا الدكتور/ **حسين فوزى** من كتابه الصغير البديع «الموسيقى السمفونية» يتحدث فيها عما أسماه حساب الكسب والخسارة الناتج عن تبسيط السلالم الموسيقية الغربية. وتخليها عن المقامات التى تحتوي على أرباع المسافات. يقول الدكتور / **حسين فوزى** (كسبت الموسيقى أولا وسيلة التنقل بين الديوانين ومقامات الديوانين بسهولة نسبية. وهذا يساعد على التصوير الوجدانى ويجعل المقطوعة الواحدة تتمشى بين

مختلف المقامات وفى هذا إفساح كبير لمجال التعبير. فإذا تنبهنا إلى أن تبسيط المقامات مهد الطريق للتركيبات الهارمونية المتعددة وحصر قواعد التأليف الكونترابنطى فى حدود معقولة. أمكننا أن نفهم أن ما خسرته الموسيقى من ثروة فى المقامات . كسبته فى مجال التعبير الميلودى عن طريق التحوير وضاعفت كسبها في مجال الإنشاء والتأليف عن طريق (الهارمونية والكونترابنط) (٨)

الملاحظة الثانية من بحث الأستاذ/ **فرج عبد الرازق العنترى** فيما إذا كان ربع المقام من مصدر عربى جاهلى كما قال المستشرق **هنرى جورج فارمر**، أو أنه من مصدر فرعونى كما يدعى آخرون، أم أنه لا من هذا أو ذاك. وقد انتهى فيه إلى أن منشأ ربع المقام هو الموسيقى الاغريقية القديمة كما تؤكد ذلك المراجع الموسيقية العلمية وتأتى بالأدلة التاريخية المدونة(٩).

٥ ـ ابن سينا وتعدد الأصوات

أنقل هذا من كتاب (**الموسيقى للجميع**) للأستاذ/ **عزيز الشوان** بعضا مما ذكره عن البحوث الموسيقية للعالم والفيلسوف العربى العظيم ابن سينا (٣٧٠هـ ـ ٤٢٨هـ).

يقول الأستاذ / **عزيز الشوان** : (اتجه ابن سينا فى بحوثه الموسيقية إلى الجانب العلمى البحت متحللا من أوهام الاعتقادات وضروب الخيال كارتباط الموسيقى بالفلك وبالأجرام السماوية على نحو ما كان يضع العلماء فى العصور الوسطى أمثال **الكندى** واخوان **الصفا** وغيرهم وكانت معالجة **ابن سينا** للموضوعات الموسيقية تتصف بالدقة والعمق وتقوم على أساس الرياضيات والعلوم الطبيعية إذ يقول (فالموسيقى علم رياضى يبحث فى أحوال النغم من حيث التآلف والتنافر وأحوال الأزمنة المتخللة.. بينها).

وقد اتخذ فى كتابته عن (**تعدد الأصوات**) عنوان محاسن اللحن وجعل منها صنفين.

الأول : ما يخص محاسن اللحن فى سير النغم مثل الترعيد والإبدال والتضعيف والتوصيل.

والثانى : ما يخص النغمات التى تصاحب اللحن الأصلى وهى أربعة أنواع التمزيج والتشقيق والتركيب والتضعيف

وقد كان ابن سينا هو أول من التفت إلى وجود تعدد الأصوات التى تصدر فى آن واحد فى موسيقى المدنيات القديمة مثل المزمار المزدوج فى مصر الفرعونية والأولوس عند الإغريق ....

وقد اتفق العالم العربى مع زملائه من الغرب فى القرن العاشر الميلادى على أن خير مزج بين صوتين هو ما يجمع بين الأساس وجوابه أو خامسته أو رابعته..) (١٠) .

أليس مثيرا للتأمل أن ما يربط **ابن سينا** العربى العظيم بالموسيقى الغربية الرفيعة ـ التى تطورت من أواخر القرن التاسع الميلادى فى اتجاه البوليفونية ـ أوثق بكثير جداً مما يربطه بموسيقانا العربية الحالية!!

٦ ـ سيد درويش ومحمد عبد الوهاب

لايستطيع أحد أن يتجاهل محاولتين بارزتين على طريق تطوير الموسيقى العربية المصرية.

المحاولة الأولى للفنان المصرى الأصيل **سيد درويش** خلال الربع الأول من القرن الحالى.

أما الثانية فصاحبها الفنان عظيم الموهبة **محمد عبد الوهاب** على مدى السبعين سنة الماضية.

في المحاولة الأولى نجح **سيد درويش** نجاحاً باهراً فى إبداع ألحان مصرية تتغنى بأفراح الشعب وأحزانه، لا أثر فيها للطابع التركى السائد وقتذاك. أو الميوعة. والتذلل للحكام من قبيل **مادنس** الكثير من أغانى سابقيه ومعاصريه.

ثم كان إسهامه الثانى ـ الأكثر تطوراً ـ فى اهتمامه البالغ بالمسرح الغنائى وقد مات الرجل وهو يتطلع إلى دراسة الموسيقى والأوبرا الإيطالية بصفة خاصة.

أما **محمد عبد الوهاب**، مستودع الألحان الجميلة الذى لم ينضب إلا بوفاته فقد كانت ألحانه أكثر عاطفية دون تهالك. وأعلى أناقة دون تكلف . كما كانت أوركستراه أكثر تعبيرا وبريقاً بحكم تعليمه الموسيقى وتعاونه مع الموزعين الموسيقيين الدارسين

لكنه ـ فيما أتصور ـ كان صادقاً مع نفسه ومع موسيقاه العربية الميلودية وذكيا بما يكفى فلم يبد اهتماما كبيرا بالتأليف للمسرح الغنائى إذ أدرك بأن ذلك ليس مجاله، ولم يشأ أن يحمّل الموسيقى العربية الحالية بأكثر مما تحتمل خلاصة القول هنا :

أن محاولتى **سيد درويش ومحمد عبد الوهاب** ـ على ما بينهما من خلافات ـ قد هدفتا إلى تطوير اللحن **(المفرد)** فى الموسيقى العربية بحيث يكون أكثر أصالة وأصدق تعبيرا ، وأكثر جمالا دون أن يصل التطوير ـ حتى فى محاولات **سيد درويش** المسرحية ـ إلى خلق موسيقى عربية ذات تركيبات فنية عالية على أسس هارمونية وكونترابنطية.

٧ ـ الموسيقى السيمفونية فى مصر

وأخيرا لا أجد ختاما لمقالى أفضل من تحية تقدير أقدمها لأجيال من الموسيقيين المصريين الشجعان. صبروا وثابروا. ولم تهن عزيمتهم فى مواجهة ما تعرضوا له من التجاهل والإنكار. واستطاعوا بفضل ذلك أن يخلقوا موسيقى عربية مختلفة تماما ، تستمد روحها من الحياة العربية بنفس القدر الذى تستفيد به من إنجازات الموسيقى الغربية الرفيعة لاسيما النوع القومى منها . وأيا كانت مآخذ النقاد على إبداعاتهم، فحسبهم أنهم أصحاب المحاولة الحقيقية من أجل تطوير الموسيقى العربية. ويشفع لهم أنهم قد حرموا من تفاعل خصيب بين أعمالهم من ناحية. وحركة نقدية موسيقية واعية، وجمهور عريض ذواقة للموسيقى الجيدة، من ناحية أخرى .

تحيه تقدير لأجيالهم الثلاثة : **يوسف جريس وأبو بكر خيرت** من **جيل الرواد** و**عزيز الشوان** و**جمال عبد الرحيم** و**حليم الضبع** و**رفعت جرانة** و**سيد عوض** من جيل الوسط و**راجح داود** و**أحمد الصعيدى** و **مونا غنيم** من جيل الشباب .

هوامش المقال

(١) حسين فوزى : الموسيقى السمفونية ، ص ١٥ ، دار المعارف سنة ١٩٦٥

(٢) جوليوس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ص ١٢٥، ترجمة د. فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٢٤.

(٤) المرجع السابق : ص ١٢٦ .

(٥) المرجع السابق : ص ١٢٧.

(٦) انظر المرجع السابق من ص ١٨٤ إلى ص ١٨٦ وكذلك انظر فى كتاب «الموسيقى فى الحضارة الغربية ـ ص ٣٩ ، ص ٤٠ ترجمة د. احمد حمدى محمود.

(٧) جوليوس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى ص ٢٢ ترجمة د. فؤاد زكريا (الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(٨) د. حسين فوزى : الموسيقى السيمفونية ص ٢٤ ، ص ٢٢ ، دار المعارف سنة ١٩٦٥.

(٩) قرأت هذا البحث لأول مرة فى الجزء الأول من كتاب «هذه هى الموسيقى» للأستاذ / فرج العنترى ثم قرأت ملخصا له أورده الأستاذ / عزيز الشوان فى كتابه الموسيقى للجميع .

(١٠) عزيز الشوان : الموسيقى للجميع من ص ٦٤ إلى ص ٦٦ (الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ .

قصائد

● العصافير تهجر حنجرتى

وتروح

العصافير

منصوبةٌ فى المدى

كالنقوشِ

وغامضةٌ

كالأحاجى على صفحة الروحِ

ما عاد غير الصّدى

لم يعد

غير قلبى الذى يمتلى بالرّدى

(كان ممتلئاً بالأغانى كآنية الوردِ . . كان)

غير آن العصافير تفلت من شفتى

والأمان استبان .

● أنا واقفٌ

والبلاد تشبُّ إلى جانبى مثل أنثى

انظرى

هذه رقصةٌ أم زلازل

أنا راحل

والبلاد ترافقنى مثل ظلى

آنا صائد

وهى صقرى

أنا صائد وهى صيدى

أنا رجل

وهى لى شهوةٌ

وامرأة

● عندما اغتاله الحزن

كنت مَعَهْ

عندما فاجأته النبوءةُ

كنت مَعَهْ

المدى

كان شباكنا

حين جاءت لتخلعه الزوبعهْ

ورأيت الحصان السماوىَّ ينزلُ

مثل الشهابِ

فلما امتطاهُ

ركبت مَعَهْ

● يا سيد بدنى

دعنى

أتوجس أن تسقط كالجمرة فى وبرى المنقوشِ

ودعنى

أتحول بالنار امرأةً

ويصير لنهدى شكل ال ج

النقطة توت برىٌّ

والسرّة ن

جسدى لا يفتح إلا للمنذورين

ومن يفتحه

ليمْ .

● قابلت الدمعة

فى منتصف السكة بين فمى والوردةِ

هذا جسد امرأةٍ

ممدودٌ كالنخلةِ

مثقلةٍ بالعشق وبالنومِ

وتسمح لى

أن أقضم نهديها

أن توغل فى التفاحة أسنانُ العاشق

إنى مهتاجٌ

كطيور جارحةٍ

ممتلىءٌ بالشهوة

مكسوٌّ برخام الورع

● أنا من آخر نسل الرهبان

وأول نسل الماء

كنا نتلوى بالعشق

وكان الله يزيح النعيم قليلاً ويرانا

يبتسم ويغمز لملائكة العرشِ

أنا أصطنع العشق

وأختم فوق قلوب المعشوقين

فلماذا تصعد أغنيةٌ
من قلب امرأةٍ
آه
لو امتلكتنى فقدتنى
وإن هجرتنى
قتلتنى

● كنتُ والموت
طفلين فى غابة الوقتِ
نلهو
ونكمنُ للعاشقين
كنت أفرحُ
حين أرى الحب يومىءُ بين الشفاهْ
وأغتمُّ
حين أراه يراهْ
فأخطف أنشوطة الموتِ منه
ونجرى
إلى أن نكلَّ
ونسقط فى العشبِ
كالفرسينْ

● كان يفرح بالصيد

ينصب فخّاً ويهمس منتظراً

سيجىء

الغراب الذى يشبه (الخال) سوف يجىء

كان مستلقياً تحت شمس الشتاء

يفكر أن عيون الغراب بها كل شىءْ

القباب البعيدة والبحرُ

أين يروح القطارُ

ومن أين تأتى الزلازلُ

أى يد فى الخفاء

تجرّ السحابات من ذيلهنَّ

ومن أين تأخذ هذى الفراشات ألوانهنَّ

يفكر أن عيون الغراب بها كل شىءْ

كان مستلقياً تحت شمس الشتاء

ويفرك كفيه منتظراً

أن يجىء

شمبارة الميمونة *



قلتُ لاشيء ، لاميراث هناك ، هكذا ، بهدوء عاش أبى ، بهدوء مات ، دموع حمقاء ، ذرفوها وهم يختلسون النظر إلى النساء ، أنتَ تعرف طقوس هذا البيت ، الموت فرصة ذهبية للتحرش والرهبه والبكاء الملوث بالزنا .

السبت ، وبعضهم يقول الخميس ، وربما الجمعة ، لا أحد يتذكر اليوم الذى مات فيه أبى ، يتذكرون الفخذ الفضى الذى رشقوه لهفة وجوعاً ، والنهود التى تلصص اليها (مهدى) الجدع المصرى الذى بكى ثلاث ساعات من أجل دينارين وعشاء فقير !

ماذا كنا سنفعل دون ذاك (الجدع) الذى أنقذنا من عار الصمت وبكى نيابة عنا؟ كان يردد كلاماً غريباً ، أتذكر أننى ـ أنا نفسى ـ كنت قد نطقتُ به ذات يوم ، فى مكان ما فى قرية ، أو زقاق ، أو بيت طينى :

أولها فلاح

والتانية مش مرتاح

يمكن تاريخنا غلط

والتالتة راح اللى راح (١)

أنا على يقين ، بأننى قلت كلاماً كهذا ، ربما في ليلة ماطرة ، ربما في بستان صغير ، على قنطرة أو في زورق خشبي ، لم أ تمكن مرة من ذاكرتي ، أحس بشيء ناقص هناك ، في شريان مقطوع أو في وريد تائه ، لاأتذكر أى شىء عن ثلاثة أرباع حياتي ، ربما تهشم النخاع في حلم طافر ربما فى زنزانة من الكوابيس، ربما في ماخور من حماقات الماضي (يارب) هاهى جثة أبي تمضي الى مثواها ، وحده، أبي من أخبرنى: أننى ذات عام من سنوات صباي ، كنت وليت وجهي الى القاهرة ولم أكن يومها سوى صبي في الثالثة عشرة ، ليس غير شهر واحد ، لا أتذكر منه غير ضباب كثيف يلفّ ذاك الصبى وهو يقطع الجسور والشوارع والأزقة ، حتى ضاع ـ كما قال أبى ـ سبعة أيام فى مكان غامض بعيد ، سألوه ألف مرة : أين كنت يا مصطفى ؟ ولم يتذكر أبداً .

لم أتذكر أى شىء ، نباح كلاب ، تأتى من بعيد ، طحين وتنور وخبز ، وعجوز عليها رائحة الخشب المحروق ، أجل ، هناك من قال لى ، وهو يشاركنى العشاء :

زهقت كلاب المندرة

ملّت نباح

وعيال بتاكل عمرها

مع لقمة حاف

وعجول سمينة بتلتهم

أيام عجاف (٢)

سبعة أيام ، مع من ؟ لا أدرى لكنه أنقذنى ـ هكذا أراه من خلف ضباب كثيف ـ يوم أعادنى إلى أبى ، ثم اختفى ، لم أفطن إلى ملامحه ، كيف كانت ؟ لم أسال عن اسمه ، لم يسألنى ، كل شىء ينسكب عن رأسى مرة واحدة ، يسقط كما الحليب فى ساقية مسكونة بالضفادع والحشيش .

زهقت كلاب المندرة

ملّت نباح

هذا (الجدع) المصرى ، يردها ويبكى ، أنظر إلى عينيه ، لا دموع هناك ، أعطيته دينارين ، لم يرفع أصابعه عن عينيه أكثر من لحظة لاتكفى أن أراه (أريد أن أراه) ثمة فى جزء أو زاوية أو نبض من قلبى ، من يقول لى : إننى قلتُ ، وربما سمعتُ كلاماً كهذا ، فى يوم ماطر أو ليلة بلا نجوم ، فى مكان هو بين (الغويط) أو (الغيط) أو (الغطيط) ولكن ، ثمة طاووس ، أو ديك ، ربما بقرة ، رائحة مازلتُ أشمّها رغم السنوات الطوال التى مرت ، إبريق شاى ، وموال حصاد ، ومخاض عسير أبكانى ، على من ؟؟ سبحان اللّه كيف تذكرتُ الغموس و (فى صحتك ، نخب انتحار الشرف) !

خمسة رجال ، وحشيش ، وخمر ، وضحك هستيرى على (عبيط) القرية ، هل ترانى كنت فى قرية ، أم خيمة ، أم بيوت من الدخان؟ فى المحكمة ، أضحكنى القاضى «من يتقاسم الميراث معك؟» ، أخبرته عن سفن فى البحر ، حقائب ذهب مختومة بالشمع الأحمر ، نساء فى وهج الشمس ومنه وأنا وحدى ، لا شريك لى فى ميراث أبى ، هوليوود أنجبتْ مئات الممثلين والداعرين ، يومها ، وأنا فى حضرة القاضى يقول :

ـ أنا لا أُحب الممثلين ، من نوعك أنت ، هيا اخبرنى بسرعة ، من يتقاسم الميراث معك ؟

نسيتُ طفولتى ، وثلاثة أرباع السنوات التى عشتها ، ذلك يعنى أن هناك ثلاثين سنة لا أعرف عنها سوى العراء ، وحرية الرأس ، رجل اسمه **هتلر** ، أتذكر تماماً أن (**مارلين مونرو**) كانت قد انتحرت ، وأن ذاك الضباب الذى أزاحنى عن أبى ، كان قد رمانى تحت سقف من شجر التفاح ، ربما شجر الرمان ، كلا ، هناك الكثير من القطن ، حصدوه وأنا أحدّق فى الظهور المكسورة ، أطفال ونساء ، نهار واحد بقروش عشرة ، هل ترانى دخلتُ بينهم؟ نعم ، كنتُ هناك بين زهور القطن الشرسة ، أقطع وأقطف وأجمع القطن فى كيس عميق من قماش خشن .. مازال عندى ، فى بيتى وذاكرتى المخنوقة ، عشرة قروش لا أتذكر من أعطاها لى وهو يقول : حلال عليك ياواد .

طوفان من النفايات ، صراخ ، ودرب طينى ينتهى إلى بيت عتيق ، رجل يدخن (الجوزة) لا يدرى بما جرى ، وأنا ، قرب تلّ من الفضلات ورائحة الجميز المحروق لا أفهم كيف جئتُ إلى (هنا) والذين

أراهم ، لا يعلمون أى شىء عنى ، سوى أننى (عراقى) جاءهم عبر ضباب كثيف وليلة ماطرة ، أتذكر ، ربما ، أن المكان الذى كنت فيه عليه اشارة من خشب محفور ، تقول : **شمبارة الميمونة** .

كيف؟ متى؟ لا أدرى ، هجومٌ من قرية قريبة ، وعمدة الميمونة يحكى عن (فضائح) الجيران :

ـ خلاص ، احنا لازم نعمل زى أجدادنا ونضرب فى العظم ، دول ناس ماحدش عارف أصلهم ولازم نرتاح منهم .

كنت يومها فى حضرة (**العمدة**) أُفكر فى أبى ، ماذا حلّ به وسط القاهرة ؟ رمونى وحدى (بره الغيط) أسمعهم يقولون عنى :

ـ ده لازم يمشى ، احنا مش ناقصين .

وفى تلك الساعة ، استيقظ إبليس داعر فى جمجمتى وراح يسألنى : كيف ومن جاء بكَ إلى **شمبارة الميمونة** ؟ اهرب ، أنتَ لا تعرف مع من أنت ، وعليك أن تهرب ..

واللّه ، ياسيدى القاضى ، أنا لا ميراث لى من أبى سوى المشاكل ،أخبرتك أنه تزوج ثلاث مرات ، وحدها زوجته الثالثة مازالت على قيد الحياة ، هى (أُمى) وأنا ابنها الوحيد ، جنسيتى كما ترى (عراقى) من لحم ودم وحروب ، وأبى فقير جداً ، لا شأن له بما أخبرتنى به ، بل ، أرجوك أن تعذرنى يا سيدى القاضى ، اذا ما قلت لكم أن أبى لا يملك من حطام الدنيا سوى راتبه الضئيل ، حتى أننى لا أفكر فى (**القسام الشرعى**) ولا فى التقاعد المضحك الذى أورثه لى ، والذين خدعوك ـ معذرة ـ لا نعرفهم ولا ندرى أى شىء عنهم ، ذلك أن أبى لم يسافر إلى (مصر) سوى مرة واحدة فقط ، ومن غير المعقول أنه تزوج من امرأة (مصرية) خلال شهر واحد ، سيما وأنه قطع الوقت كله فى البحث عنى .

ـ وأين اختفيت ليبحث عنك ، كما تقول ؟

سيدى القاضى ، ليس من نهاية لتلك القصة ، ولا أفهم أى شىء عن بدايتها ، هكذا فجأة ، كنت قد اختفيت ، وفجأة ، واللّه ، كنت قد رجعت اليه ، أعرف أنكَ لا تصدقنى ، أنا نفسى لا أصدق ماجرى ، ومن المستحيل أن تعثر على دليل فى ذاكرتى ، أنا رجل بلا ذاكرة ، أرجوك أن تساعدنى ياسيدى الموقر، فقد أرهقنى هذا النسيان وصار يطاردنى ويرفض أن يتركنى أبداً .

لكن القاضى مازال يرفض أقوالى ، ثلاث ساعات ومهدى (الجدع) يتلصص إلى ذاك الفخذ الفضى المشع الذى أغفلته (صبرية) ويرفض أن يمنع عينيه عن النهود الكبيرة التى برزت من وراء الثياب، جاء من خلف البحار والصحراء ، ينتهك الموت الذى نحن فيه ويبكى بحماقة سعرها عشاء فقير وهو يذرف الدموع على رجل لا يعرفه ، أنقذنا بصوته المبحوح من عار الصمت الذى كنا فيه ، نسمعه يغنى ربما كان يبكى ، ربما كان يسخر منا :

أولها هات بوسه

والتانيه جاك حوسه

والتالتة نلت الأمل

يا زارع الكوسه (٣)

ولعل أغرب ماجرى ، أننا بكينا فعلاً ، على أغنية تشبه النحيب ، وصار علينا أن نصدق ـ ذات لحظة عابرة ـ أننا نبكى هذا الرجل الذى مات ، والذى يسمونه أبى .

فى واحد من ميادين (القاهرة) أتذكر أن أبى راح يغازل فتاة فى العشرين أخذت منه ثلاث علب (روثمان) وعشرة جنيهات ، وجاءته مرة ثانية ، دخلت معه غرفة النوم وأنا أتلصص عليهما من ثقب المفتاح ، رأيتُ أبى أضخم مما كان ، ولم أعثر عليها ، فقد اختفت بين ضلوع أبى ولحمه وسيقانه ولهاثه الذى أيقظ احساسى بالخوف .

هل ترانى هربتُ فى تلك الساعة؟ ماذا فعلت ، وقد رمانى أبى إلى الشارع «اذهب يامصطفى إلى السينما ، انها قريبة من هنا» ومضيت ، لا أتذكر شكل المكان ، فى يدى خمسة جنيهات وفى رأسى أخطبوط من لحم ولهاث وعراك وضحك مخبول وضباب ، لا شىء فى ذاكرتى سوى نوافذ مغلقة ، وأب مغلق ، وأبواب كثيرة ، وأغان لم أكن أفهم أى شىء منها :

زحمة يا دنيا زحمة

زحمة وتاهوا الحبايب

زحمة ولافيهش رحمة

دنيا وفيها العجايب

وقحُ هو المساء ، وقح فعلاً ، أعصابى تغرق فى نار لا أفهم كيف تحرقنى وليس من لهيب أراه ؟ ثلاث عشرة سنة فقط ، تائهة فى لغز أكبر من جسدى ، أين اختفى جسد البنت المصرية؟ لماذا رأيتُ أبى عارياً يتحرك بقوة على فراش وحشى ؟ من أين جاء ذاك الصوت الهستيرى المجنون الذى يردد هلعاً :

ـ كده كفايه ياراجل يا متوحش ، كده كفايه يا حجر .

هل ذهبتُ حينها إلى السينما ، كما أراد أبى ؟ كيف أفسر تلك المجازر البشعة التى رأيت ؟ رجل مقطوع اليدين ، رصاص كما المطر ، زنوج ، سراديب ، سلاسل ملطخة بالدم ، جدران كالحة ، طفل ممسوخ ، طائرة تسقط وتحترق ، أجل ، أتذكر أننى رأيتُ هذا كله ، وهو لايمكن أن يأتى هكذا مرة واحدة ، لابد أننى مضيت إلى السينما وجلستُ هناك قبالة الشاشة .. ولكن ، أين ترانى وليتُ وجهى بعد ذاك المساء الصخرى العابس؟

منذ طفولتى ، لا أُفرق بين ربيع وشتاء ، ولا بين خريف وصيف ، بالنسبة لى ، هذا يشبه ذاك ، فى الربيع أرى المطر ، وكذلك فى الشتاء ، فى الخريف تسقط أوراق الشجر وفى الصيف أيضاً ، هل كنت على حق ـ مع نفسى ـ يوم نسيت فى أى المواسم سافرنا إلى هناك ؟

أرى عن بُعد ، أن السماء كانت تمطر فى (**شمبارة الميمونة**) لكنناخرجنا من بغداد بثياب خفيفة، هل ترانا أمضينا ثلاثين يوماً هناك؟ غياب ، وذكريات ، وخيالات بلا حدود ، طعم الفول والبصارة ، رائحة الطعمية والملوخية داما فى فمى أكثر من طعم طفولتى ورائحة صباى ، مشيتُ على أرض تشبه أمواج البحر ، انزلقتُ عشرات المرات حتى استقام الطريق فى رأسى ، ثم تعلّمتْ سيقانى كيف تمشى على أمواج الطين ، فكيف أُفسر كل ذلك فى شهر واحد ؟!

هكذا أرى أن لا يقين هناك ، كل شيد فى ذاكرتى تمزق ، ولم أعد أتمكن من جمعه بين أصابعى أبداً ، أجل ، ياسيدى القاضى ، أنا وحيد أُمى وأبى ، ليس من أحد يقاسمنى ثروة هذا الرجل الذى

أهملني في أرض مصر من أجل ساعة من المتعة ، أخبرتكَ ـ بارك اللّه فيك ـ أن لا ميراث منه سوى السفر الذى علّمنى عليه وصار أول أمراضى ، لا شيء بعد موته ، لا أموال ولا بيوت ولا أسرار ، بل ، كان مفضوحاً لا يكتم فى قلبه أى شيء .. مرة ، أوقع واحدة من بنات المحلة فى حبه ، أعطاها الكثير عساها تسقط بين فخذيه ، ما أن دخلتْ ، حتى راح يحكى عن (نضاله) معها ، عن الشبق الذى احتواها فى (حضرته) حلم مفلس ، لسعة غباء ، انتهت إلى رماد ، أحرقت البنت نفسها بكمية من النفط تكفى لحرق عشيرة ، لكنها ، لم تحرق معها غباوات التباهى التى سيطرت عليه طوال حياته ، أى ميراث يأتى ـ ياسيدى القاضى ـ من رجل قاتل ؟

أسمع ما يشبه الهمس ، برد ورخام ، ومهدى ، ذاك الجدع العيّاط يبكى نيابة عن العشيرة كلها ، ليس من صدى لصوته ، يدخل ـ هكذا ـ كما اللصوص ، يسرق الحنين والدموع منا ، ينوح مثل كلب سكران :

ياموزع الكسوة على جلد الفقير

هات الشتا على قد بطاطينى

ويامين يغطينى (٤)

أنا الذى قلتُ هذا ، على قنطرة ، أو على حمار من حمير الميمونة ، فى يوم ماطر ، أو تحت سقف ملوث بالدخان ، أتذكر (الجوزة) والحشيشة التى (يشفطها) ممدوح (من هو ممدوح؟) هناك شيخ فى السبعين ، كان اسمه ممدوح ، ينادينى (ولدى) فى كل خطوة وفى كل شبر من **شمبارة الميمونة** ، وحده الذى أخبرته عن أبى ، كيف رمانى عن عرش لذته ، وكيف أسقطنى فى لجة بحر عميق لا أعرف أين سأنتهى ولا كيف أعود ، أجل ، هناك فى (الميمونة) رجل اسمه ممدوح يشفط الجوزة ويشرب الحليب كما الصغار ، وحده الذى أخبرته بما جري، وحده الذى بكى على طفولتي، وحده الذي أعادني فوق زحام القاهرة وأرشدنى الى أبى، فكيف تراك يا سيدي القاضي تسأل عن وريث سواي؟ ومن تري يهمه أن يكون ابن ذاك الرجل الذى طردنى فى الغربة لئلا يتعكر مزاجه مع النساء؟ أنا يا حضرة القاضى المبجل، أتبرع أمامك بالميراث كله، ولن أعترض أبداً ـ يشهد الله ـ اذا ما كشفتم عن كنوز

أو قصور أو غرائب تسمى باسمه، أتبرع وأختم على ورق أبيض: أننى لا أريد شيئاً من كنوزه وقصوره وغرائبه ، وأنا واللّه لا أريد أى شئ ، سوى أن يخبرنى أى واحد من أهلى، أو من عشيرتى، أو من أقرانى، أو من يعرفنى، كيف كنت أقول ذاك الكلام الغريب البعيد عنى قبل أن ينطق به هذا الجدع المصرى؟ ؟ وكيف، من دون بقاع الدنيا كلها ، يقول أنه جاء من : **شمبارة الميمونة** ؟

كنت أختلس النظر إلى النساء ، لا دموع أذرفها ، ولا ميراث لى ، فخذ فضى تحت عينى ، لا أعرف اليوم الذى مات فيه أبى ، هبطتْ ذاكرتى ولم أعد أفهم السّر الذى أرغمنى ـ فجأة ـ على النواح ، ولماذا رحتُ أهمس بينى وبين نفسى :

أولها فلاح

والتانية مش مرتاح

يمكن تاريخنا غلط

والتالته راح اللى راح

ذاك ميراثى ، أبكى ثلاث ساعات من أجل دينارين وعشاء فقير ، وفى الليل أحتسى خمرتى وجنونى فى صحة انتحار الماضى ، أُغنى قرب ساقية مسكونة بالحشيش والضفادع أسأل كل من يمر قربى عمن مات اليوم ، ثم أمضى إليه ، لا أحد ينافسنى على البكاء وليس من أحد أسرع منى إذا جاء العشاء و . . . . . أختلس الحنين ، والدموع ، والنساء ، وحدى ، أنا الجدع العيّاط الذى جاء من **شمبارة الميمونة** ولن يعود اليها ، أبداً .

هنا ، ميراثى .

---

* شمبارة الميمونة " قرية فى صعيد مصر .
(١) شعر أمين حداد
(٢) شعر سعيد سلام
(٣) شعر أمين حداد
(٤) شعر سمير ذكى

جون بيرجر*

ترجمة : خليل كلفت

دفاعا عن أعمال بيكاسو الأخيرة

يظل بيكاسو؛ شأنه فى ذلك شأن عباقرة الفن عبر التاريخ؛ مثار جدل حى دائم حول أعماله الملهمة بمراحلها المختلفة وتنوعها الخصب، وقد آثار المعرض الذى أقيم أخيرا لبعض أعمال الفنان الراحل المتأخرة جدلا نظريا واسعا بين أوساط نقاد الفن فى أوروبا، ونلتقى فى الصفحات التالية بوجهتى نظر تمثلان جانبا مهما من هذا الجدل النظرى؛ ففى أولاهما يعرض الناقد والمفكر الإنجليزى **جون بيرجر** لأهم الأبعاد السيكولوجية والاجتماعية والاقتصادية التى تنطوى عليها الإحالات الجنسية فى أعمال بيكاسو الأخيرة. أما فى الثانية فنجد محاولة جادة لوضع مقالة **جون** بيرجر فى إطارها الثقافى الأعم، الذى يأخذ فى الاعتبار الرأى والرأى المضاد .

سيطرتْ على الفترة الأخيرة من حياة بيكاسو وكمصور تيمة الجنس. ومن الأعمال المائتين المعروضة فى معرض تيت هذا الصيف، تعرض ثلاثة أرباعها النساء أو الذكور والإناث من خلال ملاحظتهم أو تخيلّهم ككائنات جنسية. وعندما أفكر فى هذه الفترة الأخيرة لپابلو بيكاسو تخطر ببالى أبيات كتبها الشاعر الآيرلندى العظيم **و .ب . ييتس**، فى شيخوخته:

أنت تحسب شنيعاً لشيخوختى

أن يلازمها الشبق والهياج

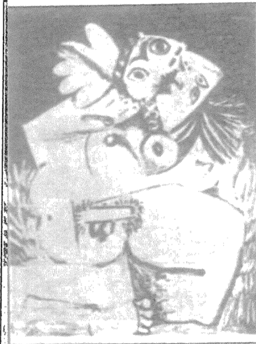
* عن مجلة «انترناشيونال سوشاليزم» الفصيلة البريطانية وفى المقدمة تعريف كاف بجون بيرجر وبطبيعة إنتاجه وإشكالياته وأصدائه (المترجم).

ولم يكونا مزعجين للغاية
عندما كنتُ شابا

وهل لدىّ شىء آخر
يدفعنى إلى الغناء؟

لكن، لماذا يتلاءم مثل هذا الهاجس إلى هذا الحدّ مع أداة التصوير؟ لماذا يجعله التصوير بليغاً إلى هذا الحد؟

قبل أن نحاول الإجابة، دعنا نمهد السبيل قليلاً. والواقع أن التحليل الفرويدى ـ مهما كان ما يمكن أن يقدمه فى أحوال أخرى ـ لا يقدم كبير عون هنا، لأنه معنىّ قبل كل شىء بالرمزية واللاوعى. بينما السؤال الذى أطرحه يخاطب ما هو جسدى مباشرة وواعٍ بجلاء.



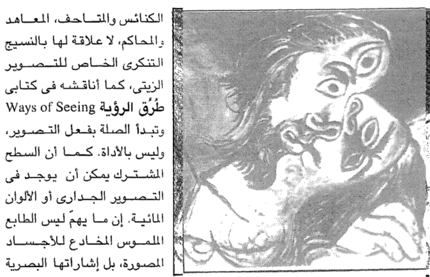
كما أن فلاسفة الفحش ـ مثل **باتاى** Bataille الشهير ـ لا يقدمون الكثير، فيما أحسب، لأنهم مرة أخرى لكن بطريقة مختلفة أدبيون وسيكلوجيون أكثر مما يقتضى الأمر. وعلينا أن نفكر بكل بساطة فى لون الأجساد وتعبيرها.

وأولى الصور التى جرى تصويرها على الإطلاق عرضت أجساد الحيوانات. ومنذ ذلك الحين، تعرض أغلب اللوحات فى العالم أجساداً من نوع أو آخر. وهذا لا يعنى التقليل من شأن المنظر الطبيعى أو الأنواع الأخرى؛ كما أنه لا يعنى إقامة هيراركية. لكن إذا تذكرنا أن الهدف الأساسىّ الأول للتصوير هو استدعاء حضور شىء ليس موجوداً، فليس من المدهش أن ما يجرى استدعاؤه عادة هو الأجساد.

وحضور الأجساد هو ما نحتاج إليه فى عزلتنا الجماعية أو الفردية ليعزّينا أو يقوينا أو يشجعنا أو يلهمنا. فاللوحات الزيتية تصاحب عيوننا. وكل صحبة تستلزم الأجساد عادة.

لنفكرْ الآن ـ مجازفين بالوقوع فى تبسيط هائل ـ فى الفنون الأخرى. القصص السردية تستلزم حدثاً: لها بداية ونهاية فى الزمان. والشعر يخاطب القلب، والجرح والموت ـ كل شىء له وجود ضمن عالم التواصل بين ذاتياتنا. والموسيقى حول ما هو ما وراء المعطى: الصامت، الخفى، المنطلق. والمسرح يعيد تمثيل الماضى. أما التصوير فهو حول الجسدى، والمحسوس، والمباشر (وقد تمثلت المشكلة المستعصية التى واجهت الفن التجريدى فى التغلب على هذا). والفن الأقرب إلى التصوير هو الرقص. كل منهما مصدره الجسد، كل منهما ينفخ الحياة فى الجسد. كل منهما جسدىّ بالمعنى الأول للكلمة. ويتمثل الفارق الهام فى أن للرقص، كما للقصة والمسرح، بداية ونهاية كما

توجد فى الزمان؛ بينما التصوير لحظى. (أما النحت، لأنه أكثر سكونية بلا جدال من التصوير، ويفتقر فى كثير من الأحيان إلى اللون وهو عادة بلا إطار وبالتالى أقل ألفة، فهو باب قائم بذاته ويحتاج إلى مقال آخر) .



التصوير، إذن، يقدم الحضور الجسدى، المحسوس، اللحظى، العنيد، المتواصل. فهو أكثر الفنون حسية بصفة مباشرة. جسداً لجسد. وأحدهما هو جسد المشاهد. وهذا لا يعنى أن هدف كل تصوير هدف حسي؛ لقد كان هدف لوحات زيتية كثيرة هو الزهد. كما أن الرسائل التى مصدرها ما هو حسى تتغير من قرن إلى قرن، وفقا للإيديولوچية. كذلك يتغير دور الجنس. وعلى سبيل المثال، يمكن أن تقدم اللوحات الزيتية النساء كموضوع جنسى سلبى كشريك جنسى فعّال، كشخص مخيف، كآلهة، ككائن إنسانى محبوب. ومع أن فن التصوير يجرى استخدامه إلا أن استخدامه يبدأ بشحنة حسية عميقة يجرى نقلها عندئذ فى اتجاه أو آخر فكّرْ فى جمجمة مُصوّرة، زنبقة مُصوّرة، سجادة، ستارة حمراء، جثة ـ وفى كل حالة، مهما كانت النهاية، ستكون البداية (إن كان التصوير حياً) صدمة حسية.

والواقع أن الصلة الوثيقة (السطح المشترك) بين التصوير والرغبة الجدية، والتى ينبغى أن نخلصّها من الكنائس والمتاحف، المعاهد والمحاكم، لا علاقة لها بالنسيج التنكرى الخاص للتصوير الزيتى، كما أناقشه فى كتابى **طُرُق الرؤية** Ways of Seeing وتبدأ الصلة بفعل التصوير، وليس بالأداة. كما أن السطح المشترك يمكن أن يوجد فى التصوير الجدارى أو الألوان المائية. إن ما يهمّ ليس الطابع الملموس المخادع للأجساد المصورة، بل إشاراتها البصرية التى لها كل ذلك التواطؤ الصاعق مع الإشارات البصرية للأجساد الحقيقية.

وربما كان بوسعنا الآن أن نفهم أفضل إلى حد ما ماذا فعل پيكاسو خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته ماذا كان مدفوعاً إلى أن يفعل، وماذا ـ كما ربما نكون توقعنا منه ـ لم يفعل أحد على الإطلاق من قبل.

كان آخذاً فى الشيخوخة، وكان متكبراً كما كان فى أىّ وقت مضى، وأحب النساء بقدر ما أحبهن فى أى وقت مضى وواجه سخف عجزه الجنسى النسبى وصار ألمه وهاجسه نكتة من أقدم النكات فى العالم ـ وكذلك تحدّياً لكبريائه البالغة. فى الوقت ذاته كان يعيش فى عزلة غير عادية عن العالم: عزلة ـ وكما أوضحت فى كتابى ـ لم يكن اختارها بنفسه على الإطلاق، بل كانت النتيجة المنطقية لشهرته الهائلة. ولم تقدم إليه وحشة هذه العزلة أية راحة من هاجسه، بل دفعته على العكس من

ذلك بعيداً أكثر فأكثر عن أى اهتمام أو همّ بديل. كان محكوماً باستحواذ هدف واحد عليه بصورة لا فكاك منها وبنوع من الهوس، اتخذ شكل مونولوج. وهو مونولوج موجه إلى ممارسة التصوير، وإلى كافة مصوّرى الماضى الموتى الذين أعجب بهم أو أحبهم أو كان يغار منهم. وكان المونولوج عن الجنس. وقد تغيرت صيغته من عمل إلى عمل لكن ليس موضوعه.

ولوحات **رمبرانت** الأخيرة ـ ولا سيما بورتريهاته لنفسه ـ مشهورة باستجوابها لكل شىء كان الفنان فعله ورسمه من قبل. ويبدو كل شىء فى ضوء جديد و**تيتزيانو** الذى عاش فبلغ من الكبر ما بلغه **پكاسو** تقريباً، رسم فى أواخر حياته «**سلخ مارسياس**» و«**المنتحبة فى ڤينيسيا**» وهما لوحتان أخيرتان رائعتان ينقلب فيها الصبغ، كاللحم، بارداً. وفيما يتعلق **برمبرانت وتيتزيانو** نجد التباين بين أعمالهما المتأخرة وإنتاجهما المبكر ملحوظاً تماماً. ومع ذلك هناك أيضاً استمرار من الصعب تحديد أساسه بإيجاز، استمرار فى اللغة التصويرية، والمرجع الثقافى، والدين ودور الفن فى الحياة الاجتماعية. وهذا الاستمرار نجح ـ إلى درجة ما ـ فى تخفيف وترويض اليأس لدى المصوّرين العجوزين، وصار الأسى الذى أحسا به حكمة حزينة أو توسلاً.



لم يحدث هذا مع پيكاسو ربما لأنه: لأسباب عديدة لم يكن هناك استمرار من هذا القبيل. وقد قام هو ذاته بالكثير لتحطيمه فى الفن. ليس لأنه كان محطم أوثان ولا لأنه كان نافد الصبر مع الماضى، بل لأنه كره أنصاف الحقائق المتوارثة لدى الطبقات المثقفة. كان يحطم باسم الحقيقة.لكن ما حطمه لم يجد الوقت قبل موته ليندمج من جديد فى التراث. وكان قد نسخه، خلال الفترة الأخيرة، للأساتذة القدامى مثل **بيلاسكويث أو بوسان أو ديلاكروا**، محاولة للحصول على صحبة، لإعادة إقامة استمرار محطمّ. وقد سمحوا له بالانضمام إليهم. غير أنه لم يكن بوسعهم أن ينضموا إليه. وهكذا كان وحيداً ـ كما هو حال المسنّين دائماً. لكنه كان وحيداً تماماً لأنه كان مقطوع الصلة بالعالم المعاصر كشخص تاريخى، وبتراث تصويرى مستمر كمصوِّر. لاشىء ردّ على حديثه، ولا شىء كبحه، وهكذا استحال هاجسه إلى جنون: نقيض الحكمة.

جنون رجل عجوز بجمال ما لم يعد يمكنه أن يفعل مهزلة. سعّار. وكيف يعبر الجنون عن نفسه؟ (لو لم يكن قادرا على الرسم أو التصوير كل يوم لأصابه الجنون أو مات، كان بحاجة إلى إيماءة المصور ليثبت لنفسه أنه كان



لا يزال إنسانا يحيا). ويعبر الجنون عن نفسه بالعودة مباشرة إلى الصلة الملغزة بين اللون واللحم والرموز التى يشتركان فيها . إنه جنون الألوان كمنطقة إثارة جنسية لا حدود لها. غير أن الرموز المشتركة، بدلا من أن تدل على الرغبة المتبادلة، تعرض الآن الآلية الجنسية. بفجاجة. بغضب. بتجديف. هذا هو التصوير وهو يسبّ قدرته. ويُهين ما سبق أن مجدّه وقدّسه ذات يوم. ولم يتصور أحد من قبل كيف يمكن للتصوير أن يكون فاحشا فيما يخص أصله باعتبار هذا **متميزا** عن الرسم التوضيحى للفواحش. واكتشف بيكاسو كيف يمكنه أن يكون كذلك .

ومن يتحدث عن الحسية ـ حيث يتعلق الأمر بالجسد البشرى والخيال البشرى ـ إنما يتحدث أيضا عن الجنس . وإنما هنا تبدأ ممارسة التصوير فى أن تغدو أكثر إلغازا

ويلعب ما هو بصرىّ دورا هاما فى الحياة الجنسية للعديد من الحيوانات والحشرات. فاللون والمظهر والإيماءة البصرية تنبه وتجذب الجنس الآخر. بل يعدّ الدور البصرى أكثر أهمية فيما يتعلق بالبشر، لأن الإشارات لا تخاطب انعكاسات وحسب بل الخيال أيضا (وقد يلعب ما هو بصرى دورا أكثر أهمية فى الجنس لدى الرجال أكثر من النساء، غير أن من الصعب تقييم هذا بسبب اتساع نطاق تقاليد التمييز على أساس الجنس فى صناعة الإدراك الشعبى الحديثة) .

والثدى، والحلمة، والعظم العالى، والبطن، بؤر بصرية طبيعية للرغبة، كما أن تلوينها الطبيعى يعزّز قوة جاذبيتها. وإذا كان هذا لا يقال ببساطة كافية فى كثير من الأحيان ـ اذا كان متروكا لمجال الرسوم العفوية على الجدران العامة ـ فهذا يرجع إلى وزن إضفاء الطابع الأخلاقى البيوريتانى. والحقيقة أننا جميعا مولودون هكذا. وقد أكدت ثقافات أخرى فى عصور أخرى على جاذبية هذه المناطق ومركزيتها باستخدام مستحضرات التجميل . مستحضرات التجميل التى تضيف المزيد من اللون على التلوين الطبيعى للجسد.

وعندما نفترض أن التصوير هو الفن الملائم للجسد ونفترض أن الجسد، ليؤدى وظيفته الأساسية المتمثلة فى التناسل، يستخدم إشارات ومنبهات بصرية للجاذبية الجنسية، نبدأ فى إدراك لماذا لايكون التصوير بعيدا جداً عما هو مثير جنسياً.فكّر فى **تينتوريتو** مصور المرأة التى تكشف عن ثديها (**متحف برادو**) .هذه الصورة لامرأة تكشف عن ثديها بحيث يمكن رؤيته ، هى فى الوقت ذاته تمثيل لهبة التصوير. وعلى المستوى الأشد

بساطة ، يُعدّ التصوير (بكل فنه) محاكاة للطبيعة بكل دهائها فى جذب الانتباه إلى حلمة وإلى الهالة التى تحيط بها ويستخدم نوعان مختلفان تماماًمن «التلوين » لنفس الهدف .

لكن تماماً كما أن الحلمة ليست سوى جزء من التصوير . فالتصوير يشمل أيضاً السيماء البعيدة لوجه المرأة والإيماءة القريبة جداً ليديها وثيابها الشفافة ، ولآلئها، وتسريحة شعرها ، وشعرها المحلول على عنقها والجدار أو الستار الملون بلون اللحم خلفهاـ و فى كل موضع ـ اللعب بين الأخضر والوردى والذى يحبه البندقيون للغاية. بكل هذه العناصر ، تغرينا المرأة المصورة بالوسائل المرئية للمرأة الحية، والمرأتان كلتاهما متواطئتان فى المعايشة البصرية نفسها. وقد سمّى **تينتوريتو** بهذا الاسم [ومعناه بالإيطالية: الصباغ ـ المترجم] لأن أباه كان صباغ ثياب. ورغم انصرافه عند مرحلة بعينها عن هذه الحرفة، كان الابن، داخل نطاق عالم الفن بالتالى، ومثل كل مصورّ، «ملونا» للأجساد، للجلد، للأطراف. فلنتصوَّرْ أننا نضع إلى جانب لوحة **تينتوريتو** لوحةچيورچيونى **لامرأة عجوز**(أكاديميا، البندقية). وهى مصوّرة قبل الأخرى بقرابة نصف قرن. وتثبت اللوحتان معا أن العلاقة الوثيقة والفريدة بين اللون واللحم لا تعنى بالضرورة الإثارة الجنسية. على العكس يتمثل موضوع چيورچيونى فى فقدان القدرة على الإثارة.. وربما ليس بوسع أية كلمات على الإطلاق أن تسجل مثلما يفعل هذا التصوير حزُن لحم المرأة العجوز التى تقوم يدها اليمنى بإيماءة مماثلة لكن مختلفة للغاية. لماذا؟ ألأن اللون تحول إلى ذلك اللحم؟ هذا صحيح تقريبا لكن ليس تماما وبالأحرى لأن اللون تحول إلى بلاغ عن ذلك اللحم، إلى نُواحٍ عليه.

وأخيرا، دعنا نضيف إلى اللوحتين الأخريين لوحة **تيتزيانو «باطل الدنيا» (بينا كوثيك، ميونيخ)** التى تخلَّتْ فيها امرأة عن كل مجوهراتها (باستثناء دبلة زواج) وعن كل زينة. على أن «الحلى الرخيصة»، التى نبذتها المرأة باعتبارها باطلا، تنعكس فى المرآة المعتمة التى ترفعها. لكن ، حتى هنا، فى هذا السياق الأقل ملاءمة، يصرخ رأسها وكتفاها فى اللوحة بالرغبة واللون هو الصرخة.

ذلك هو العقد العتيق الملغز بين اللون واللحم ويسمح هذا العقد للعذراوات العظيمات والأطفال العظام بإتاحة سلام وسرور حسيّيْنْ عميقيْن، تماما كما يضفى على المنتجات العظيمات الوطأة الكاملة لحدادهن ـ الوطأة المفزعة للرغبة اليائسة فى أن يعيش اللحم من جديد. إن الألوان تنتمى إلى الجسد. ومادة الألوان لها شحنة جنسية. وعندما يصور **مانيه** لوحة الغداء أثناء نزهة (هذه الصورة التى نسخها **بيكاسو** مرارا خلال فترته الأخيرة) فإن الشحوب الفاضح للألوان لا يحاكى فحسب، بل يصير العرى الفاضح للنساء على العشب وما تعرضه اللوحة هو الجسد معروضا.

فما الحكم بشأن هذه الأعمال الأخيرة؟ لا ينبغى أن نتعجل فى الحكم. والحقيقة أن أولئك الذين يزعمون أن

هذه الأعمال تمثل ذروة فن بيكاسو سخفاء مثلما كان دائما صنُاّع الأساطير من حوله. أما أولئك الذين ينبذون هذه الأعمال باعتبارها التبجحات الجوفاء المتكررة لرجل عجوز فإنهم لا يفهمون شيئا عن أيّ من الحب أو المأزق البشرى.

والأسبان مشهورون بأنهم فخورون بالطريقة التى يمكنهم أن يقسموا بها. وهم معجبون ببراعة أيمانهم ويعلمون أن القسم يمكن أن يكون من سمات النبل وحتى دليلا عليه.

ولم يقسم أحد بالألوان من قبل فى يوم من الأيام. حتى وهو ميت، يفجر بيكاسو الخلافات. والحقيقة أن الجدل العام حول المعرض المقام مؤخرا لرسم ولوحات زيتية من السنوات العشرين الأخيرة لبيكاسو قد أصاب بعض النقاد بما يشبه السكتة الدماغية. وعلى سبيل المثال، وصف أحد الكتاب هذه المجموعة بأنها «خربشات غير مترابطة من صنُع مخرف مسعور فى غرفة انتظار الموت»(1). ولماذا هذا السعار؟ فى التعليقات التالية لهذه المقدمة، يقدم چون بيرجر نظرة عميقة نافذة فى إنتاج پيكاسو ـ نوعا من الحاشية لدراسته الرائعة الأكثر إسهابا: **نجاح پيكاسو وإخفاقه** (٢). كما أن هذه التعليقات قد تفسر، بصورة غير مباشرة، بعض ردود الأفعال التى أثارها المعرض وربما ليس من المصادفة أن كتابات **بيرجر** ذاتها قد تلقت إدانات لاذعة بصورة لاتقلّ كثيرا من بعض الجهات فى الآونة الأخيرة (٣).

بيرجر والنقاد

يجد پيكاسو عددا من التناقضات التى ظلت التيمات الدائمة فى كتابات چون بيرجر. ذلك أن **بيرجر** ظل مهتما بصفة رئيسية بالطريقة التى يجرى بها تحويل الفن إلى سلعة، فاللوحة الزيتية تقوم بتصوير طبقة مالكة لنفسها وهى ذاتها ملكية فى نفس الوقت. والمنتجات التى تبدأ كمنتجات إبداعية لخيال فردى إنما تكتسب معناها الاجتماعى، ومكانتها بوصفها «فنا» فى ظل الرأسمالية، فى نفس اللحظة التى يجرى فيها تحديد أسعارها، تحديد قيمتها السوقية. كما أن نفس هذه العملية تجعل من الفنان أو الفنانة سلعة أيضا، ومن أسلوب حياة كل منهما موضوعا لشبكة متنوعة لكن مترابطة من المؤسسات التجارية ـ مثل ناشرى المذكرات، وبائعى الموضوعات التى تحولها لمسة الفنان تحويلا سحريا.

هذا هو الوجه الآخر لتلك العملية العامة التى تؤدى إلى أن يواجه البشر ثمار عملهم وكأنها أشياء خارجية غريبة عليهم. ذلك أنه يجرى تحويل هذه الإبداعية التى يشتمل عليها الفن. هذا الاستعمال للخيال، إلى لغز، إلى استجابة غير سوية من جانب مجموعة صغيرة ومنعزلة من الأشخاص الغريبين وغير الواقعيين. أما الإمكانية المحرِّرة التى ينطوى عليها اقتران الوعى والممارسة فيجرى مسخها فى شخص الفنان **خاصة المنبوذ الغريب.**

هذه بعض العمليات التى استكشفها چون بيرجر فى مجموعة بالغة النفاذ من الكتابات التى جددت و «حدَّثت» نظرية ماركسية معقدة فى الفن. وفى الستينيات والسبعينيات تبنىّ أناس كثيرون تلك الأفكار، لكن مع تشويهها أو إساءة استخدامها فى كثير من الأحيان تقليدا له. ذلك أن بيرجر لم يقع فى الفخ الذى اصطدم به الكثيرون من تلامذته، الأمر الذى أدى إلى أن تغدو نظرية الفن علما منفصلا عن المادية الجدلية، إلى حد انتهى معه الأمر إلى أن يكون هناك نوع من الصراع الطبقى فى الفن لا تجمعه أيه علاقة بالصراع فى العالم المادى.

وبطبيعة الحال فى الثمانينيات اختفى كثيرون من أصدقاء السراء هؤلاء، حيث كفت الماركسية فجأة عن أن تكون أداة لنجاح أكاديمى بديل. وعلى سبيل المثال فإن **بيتر فوللر**، مساعد **بيرجر** سابقا، أصبح الآن أشد نقاده مرارة. ويزعم فوللر أن التحليل الذى ينظر إلى الفن فى علاقته المعقدة بالمجتمع «يختزل» الفن وينكر القيمة «**الفنيـــة**» ـ هذا الشىء الذى لا يوصف والذى هو جوهرى للعمل الفنى ويجعل الفن باقياو «حقيقيا» ويسلمّ **فوللر** بأن البحث عن ذلك اللب «الجمال» الجوهرى للفن نشأ من الضيق العميق بفن يقوم على التعلق السياسى ومن نوع من التوق إلى الحقيقة الأزلية. ولأن خلفية يسارية، أو بالأحرى ماضيا يساريا، ويحاول فوللر أن يجرب حيلة بارعة ليثبت أن المحافظين والماركسيين اختزاليون على حد سواء وأنه لا يريد إلا الدفاع عن «الذوق الرفيع والروحية فى الفن» (مهما كان شأنهما!).

على أن الافتراء على **بيرجر** له أساس جوهرى أعمق . ذلك أن **فوللر** ينسجم مع عهد ثاتشر، مهما كان إصراره بحماس على سجله الانتخابى كمؤيد لحزب العمال. فالواقع أن التأكيد المميز لمثقفى الثاتشرية هو أنه ليست هناك أية صلة بين مختلف نواحى النشاط البشرية؛ وأن إدراك الكلية أسطورة يسارية، وأن القيم السائدة طبيعية، ومسلّم بصحتها، ولا فكاك منها. وهنا بلا شك توافق لافت للنظر بين اليمين وبين أولئك المنظّرين اليساريين الذين قادهم هاجسهم إزاء «الثاتشرية» إلى استنتاجات مماثلة يائسة ومؤيسة (٥). وإذا لم يكن بمستطاع التغيير أن ينشأ عن النشاط التحويلى الواعى، فلا يمكن أن يكون هناك إذن أىّ خيال، ولا أىّ كشف للتناقضات، ولا أىّ حلم بمجتمع بديل.

فأىّ دور يكون للفن فى مواجهة مثل هذا التشاؤم الشامل؟ يمكنه أن يصير من جديد ملاذا من الواقع ـ «مكانا» متخلصا من أهوال الواقع المروعة لكن التى لا فكاك منها.. وهونزيه لأنه لا يقول شيئا، وهو لا يقدم أىّ رد، وهو موجود لا أكثر ولا أقل فى زمانه ومكانه. غير أن بيرجر يصرّ على ترابط الأشياء، ويحدد مكان الفن داخل نطاق العالم المزدوج للأيديولوجيا وعلاقات الملكية، ويرى فى الفن إمكانية محررة. لكنه يستكشف أيضا، خاصة فى عمله : طرق الرؤية، الآليات التى عن طريقها تتوافق بلورة «الحقائق الأزلية» عن الفن، على التوالى، مع الحاجة إلى تعزيزالعلاقات الاجتماعية القائمة ، ومع كبت واحتلال الخيال ذاته. وليست محاولة فوللر سوى الطبعة الأخيرة للتصميم على إسدال حجاب على العالم .

بيكاسو والنقاد

وتاريخ بيكاسو كمصورٍ تاريخي نموذجي. وعندما كان فنانا شابا بالغ المهارة فى باريس فى العقد الأول من القرن العشرين، كان بيكاسو مشاركا رئيسيا فى ثورة فنية ـ فن التحرير الدينامى من كافة المقولات السكونية»[٦]. وليس هناك دليل على أنه رأى أية صلة بين الفن الطليعى والطليعة السياسية، ولا دليل على أىّ ارتباط سياسى على الإطلاق. وقد بدا عاجزا عن ربط التجربة الخارجية بأى واقع جماعى. غير أن تحديه للعالم البرجوازى تَغَلّفَ بطريقة فى التصوير ـ التكعيبية وكانت هذه الطريقة تستجيب لدعوة **انجلس** إلى فن «يحطم تفاؤل العالم البرجوازى ويزرع الشك فيما يتعلق بالطابع الأبدى للنظام القائم» [٧]. والواقع أن لوحات المناظر الطبيعية واللوحات الزيتية لأواخر القرن التاسع عشر تنضح بتفاؤل طبقة كانت ثورية ذات يوم وصارت حينئذ سيدة في بيتها. وقدمَّ العالم المرتّب لتلك اللوحات الزيتية الصورة المطلوبة لمجتمع محكوم ومنظم كانت فيه التكنولوجيا والانضباط شركاء فى تقديم عنيد لم يكن تحقيقه بحاجة إلى أىّ عمل بشرىّ.

كانت التكعيبية جزءاً من حركة فنية وفلسفية أوسع تحدَتْ رأسا ذلك الرضا عن النفس على مستويات كثيرة . وقد أشاعت من جديد فكرة أن العالم دينامى ومتوتر، وأنه ساحة قتال بين قوى متصارعة حيث الواقع تنافُر، وفوضى، وصراع. وفى صميم ذلك الصدام كان هناك قلب بشرى، النبى الذى قام بتشكيل العالم بنشاط.

ولهذا فإن إنتاج بيكاسو قبل ١٩١٤ طرح أسئلة حاسمة عن العالم وأصرّ على إبداعية مزهوة ضد تماثل وضيق السوق. وتتمثل المفارقة، بطبيعة الحال، فى أن تلك التأكيدات للاستقلال الإبداعى صارت بدورها سلعاً غالية للغاية. وبطريقة ما، من الصعب أن يدهشنا أن تنجح الرأسمالية، بعد احتواء الاضطرابات الثورية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى، فى أن تدمج تعبيرات الراديكالية الفردية فى التجارة. والحقيقة أن بيكاسو بوجه عام لم يسلّم بأية مسئولية تجاه الطبقة الثورية أو بأية علاقة بها.

ومثلما صارت اللوحات الزيتية ذاتها سلعا، كذلك صار الفنان ذاته. وصارت حياته، منذ عشرينيات هذا القرن وصاعدا، قابلة للبيع. وفى دوامة «الجيل الضائع» للعشرينيات، انفصل فن بيكاسو بالتدريج عن لحظته التاريخية. وفى الثلاثينيات قدمّ الاستغراق الذاتى الذى كان يمثل السمة الرئيسية لإنتاجه سلسلة من اللوحات الزيتية والرسومات الحسية المبهجة لمارى **تيريز فالتر**[٨]، واحتفاءاً بالجنس، وتظاهرا مبتهجا بنوع من الفردية المنعزلة.

غير أن الفردية ليست بالشيء الذاتى التوالد بلا انقطاع، كاملا ومستقلا ففرديتنا هى النتاج المعقد لتفاعل واستجابة مع التجربة الاجتماعية المشتركة فى ظروف مادية خاصة. ونحن فرديون لأننا اجتماعيون؛ حتى أشد رغباتنا حميمية تتشكل تاريخيا [٩] وحياة بيكاسو ذاتها هى الدليل. ذلك أن بيكاسو، مقطوعا ومعزولا عن الواقع الاجتماعى، ومعبودا وواقعا فى شرك فردية قابلة للتسويق، أفرغ عالمه الداخلى بكل بساطة من كل الإمكانات التى «دفعها خارج موضوعات تصويره» كما قال **بيرجر**. وفى الخارج كما عاش العالم خلال عقد

الأربعينيات، جرت تحولات ضخمة وتم تحقيق إمكانات مبدعة على مسرح التاريخ الفعلى. غير أن بيكاسو ظل ينظر فى مرآته (حتى «الجيرنيكا» تعبيراً عن المعاناة الشخصية وليس عن إدراك للقوى الاجتماعية المتصارعة فى الحرب الأهلية الأسبانية). لكن المرأة لم تنبئه بشىء. ومجرداً من المحتوى ومن التجربة الاجتماعية، كان بيكاسو ذاته قد صار مجرد موضوع آخر، ملكية للمتاجرة بها.

ومنذ ذلك الحين وصاعدا، سعى بيكاسو إلى أن يعيد اكتشاف شىء اسمه «التجربة الفنية»، شىء كان يمكن عزله فى الفن ذاته. وبحث عنه فى **اللوحات الزيتية** لآخرين[١٠] الذين يتميزون من الناس الآخرين الحيوات الأخرى). بدأ يعيد تصوير إنتاج مصوّرين آخرين. وكان ذلك عملا بارعا، لكن فقط بمعنى تقنى؛ ذلك أنه كان بلا خيال.

«توسلٌ بائس»

هذه هى الطريقة التى يصف بها جون بيرجر رسومات بيكاسو ولوحاته الزيتية فى طوره الأخير. وهى فى نظر أحد النقاد «بائسة، فجة مملة، استحواذية» [١١]. وهى فى نظر الرجعية **مس هو فنجتون** عروض فى مقاضاة بيكاسو على كراهية النساء، والطغيان الجنسى، والاستغلال المنتظم لكل شخص قاسمه حياته [١٢]. وما من سبب خاص يدعونا إلى الشك فى سلوكه الأقل من مثالى فى هذه المجالات. لكننا إذا ما حاكمنا اللوحات الزيتية بهذه الطريقة فإننا نكون قد سلّمنا بأن كل فن ليس سوى تعبير ذاتى فليس له أىّ محتوى اجتماعى على الإطلاق، حتى وإنْ كان محتوى اجتماعيا يتحقق عبر التجربة الفردية.

وفى هذه الأعمال الأخيرة، فى تخيلاتها المطبوعة بطابع جنسى مفقود أو مشوّه وفزعها من العجز، هناك ما هو أكثر كثيرا من نوع من الإباحية البائسة. إنها حقا عن النساء وعن الجنس. لكن يبدو أيضا أن لها معنى تهكميا حقيقيا، يطعن فى تلك المفارقة التى تقلب الخيال المحرّر إلى سجن، وتقدم نوعا من الشهرة والاعتراف يبشر بإشباع كل رغبة. غير أن كون المرء فنانا يعنى كونه مخلوقا له نظام لابد وأن يحطم الرغبة ويدمر الإبداعية. ولهذا ففى الرسومات بوجه خاص يغدو الدهان أو الحامل فى وقت واحد طريقة فى التعبير عن الرغبة وعقبة لا تُذلّل بين الفنان وموضوع رغبته. إنه يغدو المشاهد لتجربة إنسانية، لكن عاجزا عن المشاركة فيها.

لكن لماذا نجد هؤلاء الذين كانوا تواقين ذات يوم إلى رفع شأن بيكاسو يصيرون الآن غاضبين منه إلى هذا الحد؟ هل يكون ذلك لأن هذا الاعتراف بالضعف والحيرة لا مكان له فى هذا المجتمع الذى، حتى بالنسبة لحزب العمال، يوجد «ليكافىء على الإنجاز»؟ الواقع أن بريطانيا ثاتشر مكان حقير بكل المعانى - وهى تنبذ بسهولة أولئك الأبطال الذين يثبت أن أقدامهم من طين. ومن باب أولى عندما اكتشف بيكاسو، ذلك المثال الحى على الفردية المستقلة، أنها مكان بالغ الوحشة والبؤس.

لقد عاد تحرير الذات المنعزلة فى السنوات الأخيرة فى ثياب جديدة. ويحق لنا أن نقرأ التلهفات المؤثرة الأخيرة لبيكاسو باعتبارها دليلا على أن الذات لا يمكن تحقيقها إلا فى سياق انخراطها فى التحويل الثورى الجماعى.

(1) Quoted Brian Sewell's vitriolic review Doodles of a voyeur in decline' in Standard, 30 June 1988, p.36.
(2) Success and failure of picasso, Writers and Readers (London, 1980, first published in 1965).
(3) See for example Peter Fuller's Seeing Berger, Writers and Readers (London, 1980 Fuller is now the increasingly influential editor of a journal called Modern Painters.
(4) Berger's work includes permanent Red, Selected essays and articles (including his marvellous essay the moment of cubism'), Art and Revolution, his most influential work of Seeing, and About looking. Significant too is his novel A painter our tine.
(5) As exemplified by the writings of Stuart Hall in Marxism Todat, and in particular the work of Ernesto Laclau who has recently announced that society is impossible'
(6) Picasso see Pages 59-60.
(7) Engles quoted in Slaughter: Marxism ideology and literature (London 1980) p.84.
(8) A series which has its counterpart and negation in Picasso's late works.
(9) ..., in present-day society, man has lost his ideology, but at the time he has not only acquired the theoretical consciousness of his loss, he has been driven by a distress no proletariat can and must free itseif' Matx: The Holy Famiily (moscow 1956), p. 52.
(10)For example, Picasso painted at least 52 versions of Velazquez' Las meninas..
(11) Sewell, see note 1.
(12)Arianna Stassinoplous Huffington's Picasso, creator and destroyer is published by Weidenfeld.



أحمد الشيخ



مرثية الشجرة

دُرَّةٌ فى زمانٍ تغضّن منه الجبينْ

يزدهى النهر أنْ مرَّ يوماً بها

ثم حطَّ الرحالَ بأعتابِها

يغسل الماءَ بالماءِ، ماءً طهورا بماءٍ طهورٍ،

ويصنع معجزةً من سماءٍ وطين

كان ما كانَ،

ثم يكون الذى سيكونْ

يعبر الناسُ ساحتَها آمنين

وهى تقتدُّ من لحمها الحىِّ ما يستر العابرين
والأساطيرُ فى الليل تأوى إلى خدرها مهرعاتٍ،
وتلتمس الأمن فى شُرفٍ من بهاءٍ قصىٍّ
وفى غُرفٍ من حنين

كانَ ما كانَ ،
ثم يكون الذى سيكونْ
دولة النهر دالت !
ومازلتِ واقفةً عند خط النهاية تنتظرين
والنهايةُ محزنةٌ ،
والقوافى غباءٌ رصينْ
والذين مضوا حملوا فى رحالهمو ما مضى
والذين أتوا أقبلوا منكرينْ !

عبد الوهاب الأسوانى

اغتيال



أعجوبة زمانها كما وصفها كل من وقع بصره عليها . شُجَيْرة «لَبَخ» غريبة لا أحد يدرى من أين جاء بها العم عدنان . كان يحملها فى مقطف ، حول جذرها الغضّ كتلة من الطين تشبه الخوذة . جلس القرفصاء فى الساحة أمام مضْيَفَة آل عبد المطلب ، حَفَر لها حُفْرة مستديرة ، صبَّ فيها كمية من تراب جلبه من أرض الغوانم المعروفة بخصوبتها ، غرسها وأقام حولها سياجاً بارتفاع قامة الرجل ، جعل أعلاه من كُرْناف النَّخل بشوكه الطويل الحاد . ترك تحت السياج ثقباً فى حجم قبضة اليد ، وصلّه بأخدود نحيل متصل بالقناة التى تسقى أرض آل عبد المطلب . لم تكن الركائب فى مرابطها بقادرة على الوصول إليها . تمدّ خراطيمها فيصدّها الشوك أعلى السياج . اخضرّت وشقّت الفضاء فصارت فى طول شخصين . الأشجار أمام مضايف النجوع الأخرى منبعجة أو ملتوية أو ذات بروزات ، هذه نحيلة حقا لكنها فى رشاقة قلم الرصاص كما وصفها ناظر المدرسة ، مثل نبّوت الشوم كما قال بطل التحطيب عبد الغفار ، فى استقامة حرف الألف فى رأى المأذون ، تتمايل مع الريح فى حركات محسوبة كأنها معجبة بنفسها . قال الولد محروس ذو الخيال الواسع ، سيأتى يوم تظلل بفروعها نصف الساحة ويتناجى تحتها العشاق . جاء الرجل يتوكأ على رمح مكسور القناة لعينيه شرر عدوانى ، على كتفه بندقية وفى يده حقيبة قماشية صغيرة ، ربعة يميل إلى البدانة ، له حاجبان سوداوان كثيفان فوق أنف حاد وشارب كثّ ، يقال أن العمدة تجنّبه ولم يبلغ عنه الحكومة ، تخوّف منه الناس ، اختار مضْيَفَة آل

عبد المطلب ليرقد فيها ، جاءوا له بالطعام حسبما تقضى التقاليد ، يتهامسون عنه فإذا اقترب أحد كفّوا عن الكلام . عائلات نجعنا تخاصم بعضها بعضا ، كل عائلة تخشى الحديث عنه أمام شخص من عائلة أخرى ، تناثرت حوله الأقاويل الهامسة ، هو «**الشاش**» زعيم العصابة التى روّعت قُرى المركز المجاور ، لكن أحداً لم ير الشاش رأى العين ليجزم ، هو من الضباط الذين تطلقهم الحكومة ليجلبوا لها الأخبار ، ربما كان من أولياء الله الصالحين ، لكن ما حاجته لهذه الأسلحة لو كان ولياً ؟ غريب أن يمشى رجل يحمل كل هذه الأسلحة فى البلد ، البندقية فى الكتف ، مسدس فى حزام حول الخصر يظهر تحت الجلباب حين تضربه الريح ، يتوكأ لا على عصا كما يفعل الناس ، ولكن على رمح - وإن كان مكسوراً فهو رمح - له سن مدبّب مثير ، تقضى التقاليد على آل عبد المطلب أن يستضيفوه لثلاثة أيام ، لكن ماذا لو مكث إلى ما بعد ذلك ؟ قالوا فلنتظاهر بأننا لا نهتم بهذا الأمر ، يدخل عليه كبيرهم الحاج عباس فى الصباح الباكر بطعام الإفطار ، يجده متربعاً على السرير ، لا يصلى لا يتكلّم ، يدخن السجائر فى صمت الحاج يخشى أن يوجه إليه سؤالا ، غير السلام عليكم لا ينطق حرفاً ، فقط يهمهم بكلمات غير مفهومة توحى بالتسبيح ، هل تطلب منا شيئاً يا شيخ؟ ، لا ، ثم يصمت . يدخل عليه بطعام الغداء يتكرر ما حدث فى الصباح ، بعد صلاة العشاء يأتى إليه بصينية الطعام ، يأكل ويغسل يديه ثم يجلس على السرير ، لا أحد يدرىَ متى ينام . الحاج لا يتكلم عنه مع أحد ، كلما سألته زوجته وضع سبابته فوق شفتيه وهمس الجدران لها آذان . وقف الرجل أمام الشجرة فى مساء اليوم التالى ، تأملها طويلا ، طلب فأسا وسكينا حادّة ، أحضرهما له الحاج عباس . حَفَر بالفأس حول السياج ، دفع أحد جوانبه فانهار ، حَفَر حول جذر الشجرة فمالتْ ، جذبها إليه من شوشتها وضربها ثلاث ضربات فاقتلعها ، فَصَلَ طرفيها الأعلى والأسفل بضربتينْ من الفأس . بقى فى يده الجزء الأوسط المستقيم ، أزال لحاءه بالسكين وطلب حدّاد البلد . جاء عبد المؤمن بقميص مرقوع وعينين خائفتين ومعه معدّاته وأشعل ناراً صغيرة . الحاج عباس يضغط فكيه ويتهامس مع إخوته فإذا اقترب أحد كفّوا ، سحب الرجل نصْل رمحه من القناة المكسورة ومدّه للحدّاد طالبا وضعه فى النار ، حين أصبح طرفه الخلفى الذى يشبه الإبرة الغليظة فى لون الجمْر ، ثبّته الحداد فى فرع الشجرة المستقيم ، صدر وشيش أعقبه دخان ثم صمتْ . لملم الرجل حاجياته من المضْيَفَة ، وضعها فى الحقيبة القماشية ، علّقها على كتفه الأيمن مع حزام البندقية ، واتجه غرباً .

مرفت عبد الناصر

اغتراب المصرى عن ماضيه

حدث لى موقف منذ أكثر من عشر سنوات أعتبره نقطة تحول فى فهمى لنفسى وماهيتى وعلاقتى بوطنى وبتاريخى .. هذا الحدث هو مقابلتى لطفل إنجليزى لا يزيد عمره عن سبع سنوات عندما سألته هذا السؤال التقليدى : ماذا تتمنى أن تكون عندما تكبر ؟ كان رده غير تقليدى على الإطلاق فلقد قال لى إنه يريد أن يكون عالم مصريات .. وذهلت من إجابته ولم يكن الطفل فى حاجة إلى تشجيع منى قبل أن يبدأ فى سرد كل ما يعرفه عن تلك الحضارة .. ليس فقط ارتفاع الهرم وعرض قاعدته ورمزية بنائه بهذا الشكل ولكن عن رع وحتب وتوت وتحوت وبتاح وسخمت وغيرهم وغيرهم مشيراً أيضاً إلى رموزهم التى تدل على إبداعية هذا العقل المصرى القديم ..

وفى أثناء استعراضه لمعلوماته حاولت أنا فى صمت أن أفتش فى ذاكرتى عن أى معلومة أكون قد نجحت فى اختزانها من هذا الكم الضئيل جداً من التاريخ المصرى الذى تعلمته فى فترة وجيزة خلال عمرى التعليمى الذى امتد ثمانية عشر عاماً . ولم أجد فى حنايا ذاكرتى إلا اسم «مينا» .. موحد القطرين وصورة فى خيالى لتاج الشمال وتاج الجنوب !

هذا هو حجم معلوماتى عن تاريخى المصرى وأنا الطبيبة المصرية التى يقترب عمرها وقتئذ من الثلاثين .. وهذا هو قدر معلومات طفل إنجليزى لم يبلغ من العمر السابعة .. وكانت المقارنة مروعة وشعورى بالضآلة والجهل فظيعا .. وكان هذا الحديث العادى بمثابة مرآة ترينى نفسى بصورة لم أرها من قبل وبدا لى هذا الطفل وكأنه يحكى سرًا عن أهلى .. حاول أبى وأمى إخفاءه عنى حتى عرفته بالصدفة من طفل أجنبى لا يتقن مهارة الكبار فى إخفاء الحقائق .. وبدأت الحيرة .. لماذا كان الإخفاء ؟ .. فغالبا ما يخفى الأهل سراً إذا كان هناك ما

يدعو للخجل أو العار .. فهل كان فى ماضينا ما يدعو للخجل أو العار ؟

وكيف يتصالح هذا التساؤل مع شعورنا الفطرى بعظمة هذا البلد وفخامة تاريخه حتى ولو كان هذا الشعور ساذجاً يفتقد المعرفة التى تسنده وتعضده ؟ وانتابنى شعور آخر أقوى من الأول لم أجد له تفسيرا وقتها ولم أستطع فهمه إلا بعد أن قرأت كثيراً فى تاريخنا القديم .. فلقد كان قدماء المصريين يؤمنون بقوة الأسماء " (والأسماء هنا قد تكون دلالة على المعرفة بوجه عام) وكان لكل إنسان اسم معروف لدى الناس واسم آخر غير معروف أو خفى .. وهذا الاسم الخفى هو سر أو مفتاح شخصيته .. إذا عرفه أحد امتلك السيطرة عليه والتحكم فيه ، ووجدت فى هذا مايفسر لحد ما الإحساس الغريب الذى شعرت به حينذاك وبأن هذا الطفل والجنس الذى ينتمى إليه له الحق فى أن يشعر بتفوقه علىّ وعلى أبناء لونى .. فهو يملك المعرفة .. هو يعرف اسمى الحقيقى .. الذى هو - ياللسخرية - خفىّ عنى !



وأخذ سؤال يكرر نفسه ويلح علىّ .. لماذا أتيحت سبل المعرفة لهذا الطفل بينما حرمت منها أنا وغيرى من أبناء بلدى ؟ !

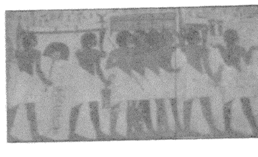
كم تمنيت وقتها أن تتاح لى فرصة اللقاء مع وزير التربية والتعليم أطالبه بتفسير لما حدث فى تعليمى أو بتبرير لما ارتُكب فى حقى وحق غيرى من الحرمان من المعرفة الإنسانية عامة ومعرفة الخلفية التاريخية الكاملة لنا كمصريين.. وبالطبع لم تأتنى الفرصة للمصارحة أو حتى العتاب .

وكتمت مشاعرى وحاولت أن ألتمس للقائمين بالتعليم بعض العذر وأن أقنع نفسى بأن مسئولية هذا الوزير أوغيره ليست مسئولية مطلقة فهم لا يختلفون عنا كثيراً .. فكل واحد منهم نتاج نفس التربية ونفس التعليم .

ونجحت فى ترويض غضبى وتسخير الأسى والحزن لمحو أميتى التاريخية والتعرف من جديد على أبجدية الماضى .. وأوهمت نفسى بأننى من المحظوظات فعلى الأقل هذه المعرفة متاحة لى الآن وبسخاء أيضاً ..

وكأنى كان لابد لى أن أذهب إلى الغرب (وهذا معناه بلغة الأجداد أن أموت) فالغربة عن الوطن نوع من الموت . موت للحياة المعتادة على الأقل.. كم كان يروق لى ويؤثر فى نفسى هذا التعبير الذى استخدمه الأجداد للإشارة إلى الميت .. " خرج ليصطاد فوجد نفسه فى بلد غريبةً " !

نعم كان علىّ أن أذهب للغرب لكى أتعثر فى القطع المفقودة فى لغز كينونتى وأتعرف على العالم المصرية لإنسانيتى وأسترد هذا الماضى الذى كان دائماً وأبداً حقى .. وأُبعث مرة أخرى من جديد ..





وكان مدخلى لدراسة علم المصريات هو تاريخ الطب الذى كان للحضارة المصرية فضل كبير عليه .. ونجح إبحارى الخاص فى هذا العلم فى تسكين آلامى ووعدت نفسى بأننى سأخلق الفرصة يوماً ما لكى أساهم بشكل أو بآخر فى حماية طفل مصرى من أن يعيش عار الجهل بتاريخه ويعانى كما عانيت أنا ..

وتوارى هذا السؤال المحورى " لماذا نحن غرباء عن ماضينا " فى زحمة الحياة وبقى صامتاً فى داخلى ولم يكن فى نيتى الخروج من عزلة الصمت ولكن ما أخرجنى من حالة الخرس هو ما قرأته مؤخراً من مواجهة وزير التربية والتعليم لالتفاته لهذه المصيبة الكبرى فى تدريس التاريخ المصرى القديم ومحاولته تصحيح هذا الوضع التعليمى المرضى (حول تطوير مناهج التعليم - أحمد عبد المعطى حجازى - الأهرام١٤ / ١/ ٩٣) وإذا كان هناك تعديل حقيقى فهو أمر يدعو للترحاب وإن قال المتشكك أنه قليل جداً ومتأخر جداً جداً Too little Too late بينما يقول الذى يرغم نفسه على التفاؤل - مثلى - ويتعلق بأى قشة .. متأخر متأخر ولكنه أفضل من لا شيء Better late than never واستوقفتنى جمله فى مقال الأستاذ أحمد عبد المعطى حجازى .. " مما لا يُعقل أن يعرف التلميذ الفرنسى عن الفراعنة أضعاف ما يعرفه التلاميذ المصريون " .. وكأنه يكتب بالحرف ما سكت لسانى عن قوله منذ سنين .

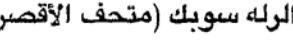
وفى تلك اللحظة شعرت بأن مصر فى حاجة إلى كل " المهمومين " بها تطالبهم أن يخرجوا من جحورهم ويترجموا " الهم " إلى " اهتمام " ويشاركوا بجدية فى هذا الحوار الذى يخص مستقبل الطفل فى بلدنا .. بل مستقبل هذا البلد نفسه .. وقد يكون من الظاهر أن هذا الهجوم الموجه لوزير التربية والتعليم نتيجة المناخ الثقافى الحالى الذى يتحكم فيه إلى حد كبير التيار الدينى المتطرف ومن هنا يبدو الاهتمام بدراسة أو تدريس

التاريخ المصرى القديم كما لو كان قضية لها أبعاد دينية وكأن من يدرس التاريخ يدرسه من منطلق المتفرج على فيلم سينمائى يختار منه الفترة التى تحلو له ـ ليس من أجل المعرفة ـ ولكن من أجل التقمص ومعايشة الدور ..

وكما لو كانت دراسة التاريخ عملية مقارنة بين فتراته المختلفة من أجل الرجوع إلى فترة ما نقوم بعدها بعملية لتحنيط كل من العقل والزمن..

وكيف يمكن لأى إنسان أن يعتقد أن من حقه أو فى إمكانه أن يحاكم " الماضى " بميزان أخلاقى جديد أتى مع حضارة أو حضارات أخرى تلت تلك الحضارة القديمة بآلاف السنين ؟





الإله سوبك (متحف الأقصر)

لعبادات " رع " فلقد كانت الشمس وظلت الشمس وإن تعددت أو تغيرت الرموز .. تلك الرموز التى اتخذها هؤلاء القدماء كوسيلة تعبيرية تشهد لهم بخصوبة الخيال وقوة الملاحظة وارتباطهم الشديد بالبيئة واحترامهم لصور الحياة المختلفة الموجودة على الأرض .. ومع إخناتون كان التطور العقائدى الذى وصف التوحيد بالصورة التى نفهمها الآن وهذا التطور فى مضمونه تطور فلسفى تدرج من " المادية إلى التجريدية " ومن رؤية الإله بشكل مماسى إلى رؤيته كقوة خفية (وراء الشمس) يُستدل عليها بعطائها وأياديها التى تعطى الدفء والنور والتنوير.

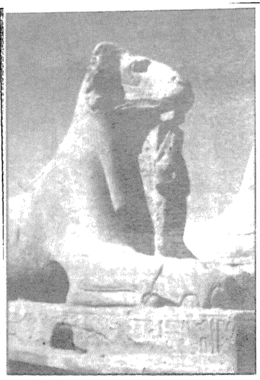
وبذلك وصل المصرى القديم بنفسه، وبفطرته، وقبل

وكيف يمكن لنا أن نقف أمام هذه الحضارة العظيمة ولا ننحنى لها .. فهى أول من آمن بضرورة وجود الخالق والإله وأول من جاء بالحساب والعقاب وأول من جاء بالتوحيد .!

والقارىء بعمق فى هذا التاريخ لا يستطيع الهروب من استنتاج (تعضده الحقائق) بأن فكرة التوحيد قديمة جداً وعاشت فى الوجدان المصرى منذ أول

كل الديانات إلى روحانية الإيمان التى تعتبر أسمى مراحل علاقة الإنسان بربه وهناك جانب عقائدى آخر يؤخذ على الحضارة المصرية القديمة وقد تجتمع عليه كل الأديان السماوية ألا وهو افتراء فرعون على نبى الله موسى .. ولم أفكر بعمق فى هذا الأمر إلا عند سماعى لأول مرة " إسرائيل فى مصر " **لهاندل** وإصغائى للكم الهائل من السباب واللعنات التى كان يتغنى بها أفراد

الكورال ويوجهونها لفرعون مصر والمصريين .. وسألت نفسى وقتها سؤالاً ساذجاً .. أليس عادياً جداً أن يكون هناك فى عصر من العصور حاكم ظالم جبار .. فلماذا إذاً فى مصر القديمة أخذ كل الفراعين صفة هذا الفرعون ؟ وسقط المصريون سهواً أو ظلموا كعادتهم بظلم حاكمهم كما لو كان لهم يد فى الأمر . فلم تكن الدولة عبارة عن فراعين فقط بل كان فيها البناء والفلاح والطبيب والكاتب وغيرهم .. ومع ذلك نرى أن عدداً غير قليل منهم عصى فرعون وانتمى إلى هذا الدين الجديد والدليل على ذلك هذا الوجود اليهودى فى الإسكندرية والذى عبر عنه عمرو بن العاص عند دخوله مصر بقول.. « أنها مدينة . فيها أربعة آلاف قصر وأربعة آلاف مسرح وأربعة آلاف يهودى » وبسذاجتى أيضاً كنت أظن أن أولى الناس بكراهية هذه الفترة التاريخية ورفضها هم اليهود أنفسهم وكل ما أستطيع أن أقوله أننى إذا كنت مدينة بجزء صغير للطفل الإنجليزى للأخذ بيدى إلى عالم تاريخى المجهول فأنا مدينة بجزء أكبر لموشى ديان ! فمن خلال مشاهدتى لبرنامج تليفزيونى



الإله خنوم - رأس كبش على جسم أسد

(ب . ب . س) منذ فترة بعيدة تعرفت ، بل صدمت من اهتمام موشى ديان بالتاريخ المصرى القديم وحبه فى التنقيب عن الآثار واقتنائه مجموعة نادرة من الآثار المصرية ولا أنكر أننى فشلت فى محاولاتى لكبت إعجابى به وكان غيظى شديداً !

وأنا مدينة أيضاً لفرويد الذى كان اهتمامه هو الآخر غريباً بالتاريخ المصرى لدرجة أنه عندما ترك " فينا " إلى " لندن " هرباً من النازى هتلر كان خوفه على نفسه مماثلاً لخوفه من أن يفقد أياً من مقتنياته المصرية خاصة تمثال رمزى " لتحوت " .. حامى المفكرين والكتاب !

ومع كل هذه الاعتبارات إلا أننى أشك (وقد أكون مخطئة) بأن الرفض النفسى للحضارة المصرية مبنى أولاً وأخيراً على أسس عقائدية (صحيحة أو مشوهة - معتدلة أو متطرفة) وربما يكون التطرف الدينى مجرد أداة أظهرت بوضوح عمق المسافة النفسية بيننا وبين ماضينا.. فمن كان ومازال يسرق الآثار ويهربها خارج البلاد لا يختلف كثيراً عن من هو على استعداد الآن لوضع قنابل فى المعابد الأثرية .. فالأول يبيعها والثانى

يستبيح حرمتها وكلاهما يتفق فى شىء واحد هو هدم الشعور بالانتماء لهذه الحضارة ..

وحتى لو تركنا كل هذا جانباً فأنا كمصرية تربيت فى زمن كان يتسم بكثير من التسامح والاعتدال ، عانيت مع ذلك حرماناً كبيراً من المعرفة الضرورية للتعرف على أصول هذه الحضارة مما يشير بأن هناك عوامل أخرى لعبت دورها فى هذا الاغتراب .

والنقاط الثلاثة التى سأسردها هنا هى خلاصة حوار طويل دار فى نفسى وهى بلا شك رؤية خاصة للأمور تهدف إلى التعرف على الدوافع النفسية وراء الرفض أو القبول لتلك الحضارة التى تفرض نفسها على ذاكرتنا ولو كانت منسية ..



الإله آمون رع أبو الآباء

اخناتون ؟ هل هم أكثر ولعا منا بالمعرفة أو هل هم أكثر انبهاراً بالعقل البشرى وإنجازاته وهل هم حقيقة أفضل منا كما يدعون ؟ ؟

وكان هذا السؤال يأخذنى دائماً إلى علاقتنا بالمعرفة بشكل عام وهى علاقة غريبة ترجع أصولها إلى فقرنا فى صناعة الأفكار فى الزمن الحديث مما جعلنا مستهلكى فكر ، وربما لا يوجد عيب فى هذا إذا كنا قادرين على البحث عن البدايات والإيمان بتواصل وتسلسل المعرفة مع وجود الرؤية النقدية التى تعنى امتلاك مهارات الجدل والنقاش والاستعداد لهدم الأفكار من أجل بنائها من جديد وأيضاً سعة الأفق التى تجعلنا نتحمل المتغير وغير الثابت والوصول إلى الحقائق بالاستنتاج وعدم تقبلها كمسلمات غير قابلة للشك .

وهذه النقاط هى علاقتنا بالمعرفة ، دور الاستعمار فى تشكيل ثقافتنا وتأثير الايديولوجيات المعاصرة على رؤيتنا للتاريخ القديم .

١ - علاقتنا بالمعرفة

كثيراً ما أسأل نفسى ما الذى يدفع كمسارى أتوبيس فى جلاسجو أن يقضى مساءه يقرأ كتاباً عن

وبجانب هذا كله توجد عوامل أخرى لها علاقتها بموقفنا تجاه المعرفة أهمها إيمان البعض بأن « المعرفة رفاهية » فمن يبحث عن المعرفة لا يعانى هموم الكادحين الذين يفكرون فقط فى لقمة العيش وهذا الجانب ربما

يكون له علاقة قوية بالإعراض عن المعرفة التى تبدو قليلة النفع أو ليست لها علاقة مباشرة أو مادية بالحاضر . وبما أننا نناقش علاقة المعرفة بالفقر والغنى فلابد أيضاً من الإشارة إلى بعد آخر فى النقاش وهو " طبقية المعرفة" بمعنى الافتراض بأن هناك أنواعا من المعرفة لا تهم إلا صفوة أو نخبة من المجتمع ولا تهم الآخرين .

وهذا بدون شك عنصر هام وراء محدودية السياحة الثقافية فى مصر فالقصور واضح فى الثقافة التاريخية المتاحة للإنسان العادى فى هذا المجال والقليل الموجود يحوى مادة تاريخية صعبة أو معقدة تعمق المسافة الزمنية والنفسية تباعاً .. وعندما تستفسر عن هذه الفجوة فى المعرفة يأتى التبرير السائد بأن هذه الأمور لا تهم المصريين كثيراً كما لو كان تاريخهم وآثارهم مجرد صدفة !

هذا ما عبر عنه **وليام جولدنج فى كتابه " الجريدة المصرية "** عندما قال « مصر أعجوبة جمالية ولكنها تعانى من لا مبالاة أبنائها بكل هذا الجمال »

٢ - دور الاستعمار فى تشكيل ثقافتنا

نحن والاستعمار .. موضوع شائك ومعقد للغاية لا لسبب إلا لأن تعاملنا معه يأخذ الصبغة العاطفية التى تحول بيننا وبين رؤيته بشكل علمى موضوعى .

وبالطبع عندما نتكلم عن الاستعمار لا نقصد به الاستعمار الأوربى فى القرنين الماضيين ولكن نقصد به كل أشكال الاستعمار التى خضعت لها مصر وتحملتها وتعايشت معها لفترة تزيد عن ألفى عام بدأت بغزو الفرس ثم دخول الإسكندر الأكبر وانتهت فقط منذ أقل من خمسين عاماً ...

فى خلال هذا الزمن الطويل تحولت مصر من حضارة لها شأن عظيم وسيادة خاصة إلى مجرد " تابع " .. ومع تهميش مصر .. حدث أيضاً تهميش لتاريخها القديم بل طمس كامل لمعالم هذا التاريخ ومما ساعد على هذا حريق مكتبة الإسكندرية وانتهاء أسطورة الإسكندرية كقلعة للثقافة فى مصر وأكبر شاهد على كل التقدم السابق ..

ولم يبق إلا معابد متناثرة .. كتب غير مقروءة ، وظل شىء واحد يدفع الوجدان المصرى للشعور المؤكد بأن هناك حقبة مفقودة فى تاريخه هو الأهرامات وصمت أبى الهول .

وكما نعرف جميعاً فالفضل فى اكتشاف حجر رشيد وفك طلاسم هذا التاريخ يرجع للمستعمر الأوربى (رضينا أو أبينا) .. فهو الذى خلع النقاب عن أسرار تلك الحضارة القديمة التى كانت مدفونة تحت الأنقاض منذ رحيل كليوباترا ثلاثين عاماً سبقت مولد السيد المسيح .. ومن هنا بدأ فصل جديد فى علاقتنا مع المستعمر الأوربى . كيف ندين له باكتشافاته ونعترف بجميله وكيف نكرهه فى نفس الوقت فهو ليس كأى مستعمر سابق . إنه يمت بصلة وطيدة لفصيلة الصليبيين الذين لم ينته الثأر بيننا وبينهم حتى الآن . وهذا المستعمر الجديد لم يصل إلى كل هذا من فراغ بل إنه يعرف جيداً أصول وقوانين اللعبة ، لعبة الاكتشاف والتحليل والتفسير .

لم يكن أمامنا إلا ترك الملعب له متخلين عن حقنا فيما هو ملكنا وإرثنا ولكى نتصالح مع هذا الوضع الغريب كان لابد أن نعطى الجهل أو التجاهل بهذه الحضارة قيمة جديدة ، بعداً قومياً ، كما لو كان من الوطنية ألاّ نعرف شيئاً عن مصر القديمة لأنها تشغل اهتمام المستعمر وكل ما يحبه المستعمر لابد أن نكرهه نحن !

وتطور هذا الشعور الوطنى المقلوب إلى الشعور القومى العربى فلقد خيل للبعض أن الإخاء العربى لا يمكن أن يتم إلا بمسح معالم الشخصية المصرية . ومع فرحة عودة مصر للمصريين كان الحزن أيضاً على طمس تفردها . ومن البديهى أن هذا الموقف من المصريين كان بمثابة الفرصة الذهبية التى جاءت للمستعمر الأوربى بدون تعب أو مجهود . فلقد تركت له الساحة ليفعل ما يشاء بهذا الكم الهائل من عبقرية الإبداع المصرى . والحق يقال أنهم فى معظم الأحيان كانوا أوفياء لهذه الأمانة !

وكما تعاملنا مع المستعمر الأوربى بازدواجية - ومازلنا - اتسم تعامله هو الآخر معنا بثنائية المشاعر .. فمع كل هذا الولع والاهتمام بالحضارة المصرية كان هناك أيضاً التقليل من قدر مساهمتها فى المعرفة الإنسانية ككل ودورها فى التقدم البشرى .. فالمستعمر كان فى الحقيقة فى مشكلة ، لا يستطيع التوفيق بين شعوره بالتفوق والإقرار بأن هؤلاء المصريين الأفارقة ذوى البشرة غير البيضاء تمكنوا بالفعل من صنع حضارة بيضاء .. أى حضارة راقية سامية وصلت إلى أعلى حدود المعرفة .

ومن ضمن الحلول التى توصل إليها المستعمر الأوربى لحل المشكلة المصرية هو إخفاء الكثير من معالمها وتفسير بعض من جوانبها بطرق خاصة تهدف إلى إظهار الحضارة اليونانية على أنها المصدر الرئيسى والأساسى للحضارة الغربية الحديثة والنبع الأول لكل الأفكار الإنسانية .

ومن العجيب أننا وقعنا فى هذه المصيدة الأوربية . ولو أن التفسير واضح فنحن لا نملك المقدرة على الجدل والنقاش لأننا ببساطة نعلم أقل القليل عن هذا التاريخ .. ولهذا عندما بدأنا التعرف على الحضارة الغربية لم نجد إشارات إلى تاريخنا بقدر ما وجدنا فيه من إشارات إلى حضارة الإغريق ففى الطب مثلاً لا نعلم شيئاً عن " إمحوتب " ولكننا نعرف على الأقل اسم " أبو قراط " وأيضاً نعرف الكثير عن " أفروديت " " وفينوس " .. ولكن لا أتذكر أننى قرأت عن " حتحور " إلا ربما من خلال هذا الشاعر المصرى الأصيل " صلاح چاهين " الذى كان واقفاً على كل هذا ونقله بعمق وروعة فى قصيدته " على اسم مصر "

" يا أمة ضحكت من جهلها الأمم "

ده العلم كان عندنا فى صغره متربى

لكنه هاجر وعدى البحر متخبى

لما الإيران هجموا ثم اليونان هجموا

ثم الرومان دمروا ثم التتار هدموا

ثم الجميع كل واحد مسح قدمه

على اسم مصر ..

٣ ـ تأثير الأيدولوجيات المعاصرة على رؤيتنا للتاريخ القديم

كان الرفض للحضارة المصرية القديمة لدى بعض المتأثرين بالفكر الليبرالى الحديث مستمداً فى أساسه من منطلق أن الحضارة المصرية حضارة " **هرمية** " أى مبنية على نظام ديكتاتورى يعطى سلطة مطلقة للحاكم على حساب حقوق وحريات الفرد العادى والدليل على ذلك .. أهم رموزها " **الأهرام** " التى هى فى رأى البعض مجرد قبور لهؤلاء الفراعنة تم بناؤها بالسخرة ـ وهذا أمر مشكوك فيه ـ متجاهلين تماماً الرمزية الروحية لهذا البناء وكونه نوعا من "العمارة الدينية" مثله فى ذلك مثل أفخم الكاتدرائيات أو المساجد العظيمة .

وربما كانت هذه النظرة السطحية للأمور وراء إغفال البعد النفسى فى علاقة المصريين بحاكمهم .. فكل حاكم كان بالنسبة لهم "حورس" هذا الابن الذى فقد عينه فى هذا الصراع الأزلى بين الخير والشر لينقذ الحضارة الإنسانية ويرسى قواعد النظام الكونى . لم ينس المصريون قط هذا الصراع بل عاشت هذه الأسطورة فى قلوبهم وضمائرهم وشكلت الأسلوب الذى تعاملوا به مع كل حكامهم .. ذلك الذى نقله بإبداع كاتبنا "توفيق الحكيم" فى كتابه "عودة الروح" .

فمن الصعب جداً مقارنة هذا النوع من الحكم مع ديكتاتورية معاصرة مثل النظام الهتلرى (الذى جاء إلى الحكم عن طريق انتخاب ديمقراطى!)

وهناك دليل آخر على هذا وهو موقف الأغلبية الحالى تجاه الديمقراطية ـ فلا شك أننا جميعاً نطالب بمزيد منها ـ ولكن يبدو للكثيرين أن الديمقراطية غاية أو هدف فى حد ذاته وليست مجرد وسيلة أو تقنية سياسية .. فمازال معظمنا يبحث عن حوررس "المنقذ" الذى سيخلصه من كل "ست" فى حياته ويقدم له الخير على صينية من فضة .

وبدون التغلغل كثيراً فى ديموقراطية أو عدم ديموقراطية هذه الفترة إلا أنه من المهم فى الحديث عن الأيدولوجيات المعاصرة أن نشير إلى عصرية التاريخ المصرى بالرغم من البعد الزمنى الهائل وحداثته بالرغم من قدمه الشديد .. فهذه الحضارة كانت الأولى التى أظهرت الاستعداد لاحترام الفردية والاختلاف عندما قرأت عن إخناتون كان يحلو لى هذا الوصف له «أنه أول من تفرد فى التاريخ» وهى أيضاً من الحضارات التى أعطت للمرأة مكانة ربما لم تصل ولن تصل إليها مرة أخرى .. فالوضع الذى وصلت إليه المرأة فى المجتمع المصرى القديم لايضاهيه مكانة فى أى مجتمع متحضر حتى يومنا هذا .. هل هناك عدل أكثر من أن تكون العدالة (ماعت) امرأة !

هذا غير الاحترام والحب والرأفة التى أعطاها المصريون للحيوانات .. نحن نندهش الآن للمجموعات الحديثة التى تطالب «بحقوق الحيوان» ولا ندرى كم نعم الحيوان بحقوق فى مصر القديمة .

والأهم من هذا كله هو العمق الإنسانى الذى جعل تلك الحضارة ترفض كل أنواع العنف وتمقت الحروب وتسجل على جدران معابدها أول معاهدة سلام فى الوجود وبالرغم من كل هذا يوجد منظور آخر حديث اتخذه الغرب خطأ جدلياً يفسر تحمسه الشديد للحضارة اليونانية على حساب الحضارة المصرية ألا وهو غياب

المنطقية ومحدودية النزعة الفلسفية .. وإذا كان هذا صحيحا فلماذا اهتم اليونانيون أنفسهم بهذه الحضارة ولماذاأمضى فلاسفتهم وقتاً طويلاً للدراسة فى مصر إذا لم يجدوا فيها ـ كما يقول الدكتور بول غليونجى فى كتابه السحر والطب فى مصر القديمة ـ ما يستحق الدراسة ؟ وهذه النقطة تستهوينى بشكل خاص وسأحاول عدم الاستفاضة فى الجدل للدفاع عن منطقيات الحضارة المصرية ولكن هناك مفهومين يؤكدان من وجهة نظرى الرقى الفكرى والنظرة الفلسفية لهؤلاء القدماء ..

أولهما هو إعطاء أهمية كبرى «لمفهوم الزمن» ففكرة الوقت قديمة جداً اهتم بها المصرى وأعطى قيمة عالية «للساعات» ، قيمة وصلت إلى التشخيص فى «تحوت» منظم السنين والشهور والأيام .

وهناك مدلولات أخرى مثل « هو الذى يخفى الساعات» بمعنى أنه يملك مقدرة التحكم والنظام .

وإذا كان فى مفهوم الزمن من الاغراء ما يكفى للاسترسال فيه إلا أن هناك مفهوما آخر له جاذبية خاصة وهو تطور «معنى الخير والشر» وبداية ظهور «**النسبية**» ففى أول الأمر كان الخير والشر منفصلين .. الخير ممثل فى «حورس» والشر ممثل فى «**ست**» وانتصر الخير على الشر .. ولكن مع شىء من التطور نجد الخير الممثل فى الإله «**بتاح**» إله القلب واللسان يقترن « بسخمت» تهلكة البشر.

ونجد أيضاً «سخمت» التى اتخذت من اللبؤة رمزاً لها وكانت تمثل القوة الحارقة فى الشمس تتبادل مع القطة «باستيت» دفء الشمس .. وبهذا يصبح الخير والشر موجودين فى نفس الشخصية كوجهين لعملة واحدة وتطور هذا أكثر فى رمزية تاج «أمون» الذى يرمز للشىء وضده مؤكداً ثنائية الصفات فى الكائن الواحد وتضادها مما يدعو إلى ضرورة التعايش مع المتضادات من أجل تحقيق التوازن والاعتدال ..

وفى نهاية المطاف أسأل نفسى .. هل هناك أمل فى أن نغفر لأنفسنا خطأ الجهل أو التجاهل ونتصالح مع تاريخنا .. لا أدرى ؟

ولكننى خلال رحلة التفكير التى حاولت نقل بعضا من معاناتى لها كنت أستشعركلمات للشاعر . ت . س . اليوت فى «أربعاء الرماد» وأحلم لو أمكننى السير أكثر وأكثر فى درب الزمن من أجل البحث الحقيقى عن الذات واسترجاع زمان سلُب أوضاع ..

...... لماذا ينشر الصقر العجوز جناحيه

ولماذا أحزن على قوة تداعت

إننى أعرف أن الزمن سيبقى زمنا

ولو كان المكان ... نفس المكان

فما هو قائم .. قائم لوقت ما ..

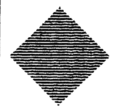
وأدعو الله أن يرحمنا

ويجعلنى قادرا على نسيان تلك الأمور

التى أناقشها مع نفسى
ويصعب علىَّ تفسيرها ...
إمرأة الصمت هادئة
ويملؤها الاضطراب
ممزقة فى كمالها
وردة الذاكرة

وردة النسيان
متعبة وتعطى الحياة ...
تلك هى الأرض التى إذا
انقسمت .. انقسمت بالجميع
والواحدة والانقسام أمور لا تعنى
إنها أرض .... ميراثنا





وجــــه

-١-

هِيَ وَجْهُكَ،
كَيْفَ لَكَ اليوْمَ أنْ تَتَنصلَّ منْهُ
وتمْضى خفيفا، تقامرُ فى كلِّ مَلْهَى
وتشْرَحُ للناس كيْفَ تبيعُ لهُمْ ذكرياتكَ
تَعْرِضُ فى كلِّ سوقٍ
شموساً مؤبَّدَةً فى البَهَاءِ
وأنْتَ تخبِّىءُ وَجْهَكْ،

هِيَ وَجْهٌ تفصَّدَ منْكَ، تجسَّدَ منْ موْتِكَ الأبَدِيِّ ،
تكثَّفَ منْكَ ضباباً خفيفاً، تَسَرَّبَ فى كلِّ شىْءٍ

وَجَمَّعَ منْ ذهنْكَ الذكَرِىً سَديماً تكثَّفَ

حتى رأيْتَ السديمَ سَرَاباً خفيفاً،

فقلْتَ لَهُ : كنْ ضعْفِىَ الأَبَدِىَّ

وكنْ صَمْتِىَ الأَبَدِىَّ

وكنْ لى خيالاً أحاسبُهُ

حينما يَتَوَضَّأُ فى دمى الندم

وكن ضلتى فى الهَجيرِ

وكنْ زَمَنِى الذى يحتوينى إذا ما توارَى القديمُ بنهْرٍ جديدٍ،

وَأَوْرَقَ فى الصُّحُفِ الخائناتِ،

وأزْهَرَ فى النَّشَرَاتِ، وأبْرَقَ فى الموجزاتِ،

وسافرَ فى كلِّ شمْسٍ تجىءْ.

هِىَ وَجْهُكَ

حينَ تقابلُهُ فى الصَّبَاحِ

وحينَ تحاولُ أنْ تتوارى بهِ فى المساءِ

وحينَ تسامُرُهُ كلَّما أو قفتْكَ المشاكلُ فى كلِّ مُنْعَطَفٍ

هِىَ أنْتَ .. فهلْ تتكشَّفُ ذاتَكْ؟!!

- ٢ -

كيْفَ تعتادُ هذا الدُّوَارَ الحميمَ،

وتدْفِنُ صَمْتَكَ فى ساحةٍ منْ شِجَارٍ،

وبعْضُ الهَوَاءِ تحوَّلَ ناراً، وثلجاً،

ومِلْحاً أُجَاجاً تَكَلَّسَ فوْقَ مذاهِبِنَا البائداتِ وأوْغَلَ فى كلِّ شمْسٍ

وَخَبَّاً قُنْبُلَةً فى الكلامِ

وأوْرَقَ مَجْمَرَةً تتسلَّقُ أذْهَانَنَا

مثلما تتكاثَرُ فيها طَحَالِبُ منْ صُوَرٍ،

ومعارِكُ مِنْ زَبَدٍ، ومسامِعُ من سَبَحَاتٍ

تجىءُ بها ماكناتُ التيكَرزْ.

كيْفَ أدْمَنْتَ هذا العذابَ المعبَّأ فى شَطَحَاتِ الإذَاعَةِ،

حينَ تكوِّرَ كلَّ صَبَاحٍ

وتقذفُهُ فى الهواءِ فيدخلُ من حائطٍ فى المَسَاءِ

ليوغِلَ فيكَ ويزرعَ فى دَمِكَ الأيدْزَ والأغنياتْ.

وَأَنْتَ تُسَالِمُ كلَّ الحوانيتِ تَدخلُ مثْلَ البهاءِ

وَتُخْرِجُ ألسنة البَسَمَاتِ لكلِّ الذينَ يبيعونَ صَمْتَكَ

يحتفلونَ بتنصيبِ لحْمِكَ

شارَةَ وَهْمٍ وَمَارْكَةَ حُلْمٍ

على الملصقاتِ القديمَةِ يحتفلونَ بِكَ اليوْمَ

مثلما يحتَفلونَ بتاجٍ من الريشِ فوقَ رءوسِ الهنودِ

ويزنونَ بأفكارِكَ الميتهْ

- ٣ -

أَنْتَ تَبْدَأُ منْ حيثُ تُلْقِي القَوَافِلُ أحْمَالَهَا

ثم تَرْمِي بنصْفَكَ للكلماتِ

ونصْفُكَ يمضي إلى الشُّغْلِ كلَّ صَبَاحٍ

وأنْتَ تفتِّشُ عنْ بصَمَاتِكَ خلْفَ المرَايَا

وتنكرُ هذا الذى يترجَّلُ بيْنَ عيونِ الصبايا

ويخلعُ كلَّ مساءٍ رباطَ العُنقْ،

وأغنيةً مُرَّةً، واشتهاءَ الفراغْ.

أنْتَ لا تعْرِفُ كيْفَ يَنَامُ وكيْفَ يرتِّبُ أفْكَارَهُ

هل تُرَاهُ يكوِّمُهَا مثْل جرْنٍ من القمحِ..

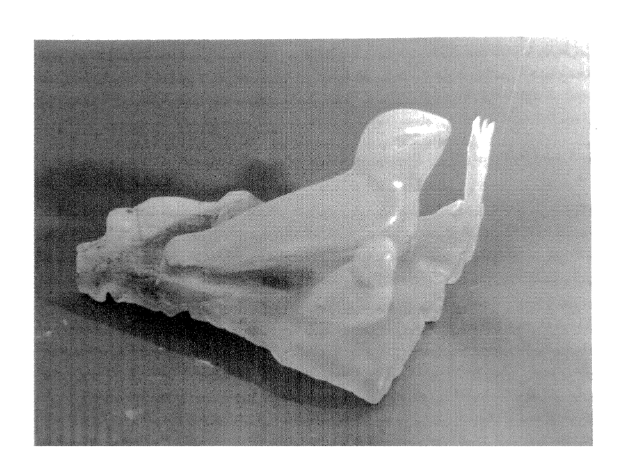
.. تأتى العواصِفُ .. ماذا تُراهُ يخبِّىءُ منها

وكَيْفَ تقاذَفَهُ البَوْحُ والصَّمْتُ
هُوَ يسْكُبُ نيلاً على جُرْحِهِ
ويرافِقُ زوجاتِهِ الخائنات إلى حيثُ يقتُلُهُنَّ واحدةً فواحدهْ

كيْفَ ينْقَسِمُ الواحِدُ؟
الميادينُ تبدو معبَّأةً بالهواءِ المراوغِ،
واللغاتُ جنودٌ
وأصبح زىُّ البنات محاورةً بالرصاصِ
ومكْمَرَةً لانفجارِ النصوصْ.

تسابيح فى ملكوت الزجاج

وفاء ابراهيم



هل إبداعية الخزف فن أم تقنية ؟ هل هي خلق كامل أم تشكيل وتطبيق ؟

فى اللحظات التى شاهدت تشكيلات الفنان **زكريا الخنانى** وتكويناته الزجاجية تبلورت الإجابة . فالخزاف الزجاج فنان استطاع بقدرته الإبداعية أن يسيطر على أدواته وتقنياته، وأن يجبرها على النطق بما يريد أن يعبر عنه، فقدم عن وعى فنا له لغته وقيمه الجمالية الخاصة به. وهذا يدعونا للبحث عن الفلسفة الخاصة لهذا الفن، ففلسفة الفن ليست سابقة عليه، وتحديد مفهوم للجمال الذى ينبغى على الفنان تجسيده فى عمله الفنى إفقار للتجربة الجمالية الخاصة به وتقييد لحرية خياله. وهذا خطأ يقع فيه بعض الفلاسفة. لأن الفهم الصحيح للفن والطريق المؤدى إلى اكتشاف فلسفته يقتضى على العكس أن نترك الفنان يعمل بحرية، ثم يقدم لنا عمله لنواجهه ونغوص فى تشكيلاته متنقلين بينها بتعاطف لا يلغى تلك المسافة التى تبعد المتلقى عن الذوبان فى العمل الفنى أوالتطابق معه، وبهذا يستطيع أن يستكنهه ويقيمه. وهذا ما فعلته مع أعمال **الفنان زكريا الخنانى** عبر الخطوات الآتية:

- رصدت الأشكال والدوافع المتكررة فى إبداعه

- تساءلت هل هذه الأشكال محكومة بغرض صنعت من أجله، أم تقيدت بالمادة أو الأدوات المتاحة والطرق الفنية التى استخدمت فى صنعها؟

- بحثت عن العلاقة الجدلية بين هذه الأشكال والتكوينات. بالنسبة للخطوة الأولى لاحظت ما يوحى بمحاكاة لبعض كائنات الطبيعة الحية كالطيور ،والأسماك، والقواقع، فضلا عن تكوينات لا مماثل لها فى الطبيعة الخارجية. لكننى اكتشفت سواء فى المحاكيات واللامحاكيات جوانب خفية مشحونة بالوجدانيات التى يصعب على العين العادية أن تراها وعلى الحس المباشر البسيط أن يستشعرها، فهى إعادة لترتيب عناصر الأشياء الطبيعية فى صياغات تعبيرية يظهر فيها الصفاء والشفافية، والألق، والبهاء، والروعة، وتنحو بها نحو التسامى. ومما لا شك فيه أن التعبير فى فن الزجاج لا يعتمد على ثقافة تحصيلية تتجسد فى عبارات ترتكز على قوانين المنطق العقلية مثل الشعر والقصة والمسرحية، بل إنه يرتبط أساسا بطرق الاستبطان والمعرفة الحدسية لأنه تمثيل رمزى للخيال فى أجسام مصقولة ● ولذلك لا أبالغ فى القول لأن هناك بعدا صوفيا يحرك وجدان الفنان من حيث إن الوجدان منبع لكل من التجربتين الصوفية والفنية. فالتجربة الصوفية هى الدخول الوجدانى مع بنية العقيدة مما يعكس فى سلوك المتصوف حالات من الوجد والشفافية ، هى فى الوقت نفسه لحظات فنية يحيل فيها المتصوف العقيدة إلى معطى جمالى بدليل أن هذه الحالات الوجدية دائما تصاغ فى نتاج فنى ● يقول **الحلاج** : «الفراش يطير حول المصباح

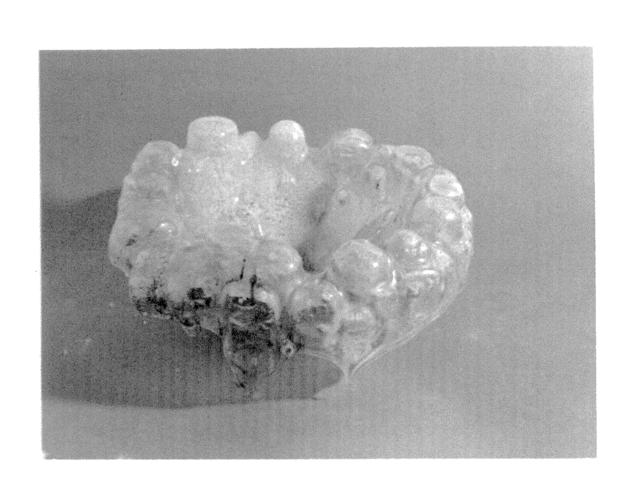
إلى الصباح ويعود إلى الأشكال فيخبرها عن الحال بألطف المقال ثم يمرح بالدلال طمعا فى الوصول إلى الكمال ».
غير أن وحدة المنشأ أو المنبع لا تعنى التطابق بين الفن والتصوف، فهناك فقط علاقة تجادلية، بمعنى أن «الفن والتصوف » يتفاعلان من خلال استعارة الفنان المضمون الصوفى الذى يتحدد فى الاضطراب ـ كما قال **السهروردى** ـ فإذا وقع سكون، فلا تصوف ● والاضطراب يتحدد فى الجذب نحو الحضور الإلهى، بمعنى أن روح الصوفى متطلعة دائما، فتجذبه إلى مواطن القرب ولابد للصوفى من دوام الحركة، والفرار الدائم الذى يحركه القلق من هذا العالم وعلى هذا العالم. والصوفى يستعير من ناحية ثانية ـ من الفنان الأسلوب الفنى ـ الشعرى خاصة ـ قالبا لعرض تجاربه الروحية وتصوير سياحاته الوجدانية، ووصف ترقيه فى مقاماته التصاعدية وإبداعات **زكريا الخنانى** يحكمها ويوجهها هدف روحانى واضح، ولذا استطاع أن يطوع المادة الصلدة المعتمة حتى تبوح بسر الجمال، كما استطاع أن يبدع طرقا وأساليب فنية تكشف عن المعنى المستخلص من هذا الواقع، وإن كان يسمو عليه ويتجاوزه لا هروبا منه، بل من أجل بسطه ومده إلى أقصى ما يمكن من امتداد، فالعلو هو غوص فى الأشياء للوصول إلى كليتها وتنوعها. ومن هنا يتضح أن الفن أوسع مجالا وأكثر قدرة فى التعبير عن مضمون التجربةالصوفية، وذلك لتعدد الوسائط الفنية، الكلمة، والصوت، واللون، والزجاج، والحديد والخشب .. الخ إذ يبدو أن المتصوف لا يملك إلا وسيطا واحدا هو الكلمة، وأسلوبا واحدا هو الرمز عن الصمت، أى لحظة الانخطاف إلى عالم اللاوعى، أما الفنان فهو لا يستطيع فحسب أن يبوح فى تمثيلات متعددة من خلال وسائط مختلفة فحسب، بل هو قادر على التعبير عن العالم المحايث لوعيه باستمرارية التاريخ وعدم اكتفائه ـ كالصوفى ـ بالوحدة أو الحلول، فحالة الشهود عند الفنان طاقة دفع وحفز لحركة الحياة. والخيال الصوفى يعلو بالفنان ويصعد ولكنه علو وصعود يعمق رؤيته لقيمة الفن فى الحياة من حيث كونه يفتح آفاقا جديدة لترقية الإنسان عقلاووجدانا، صورة وتصورا !

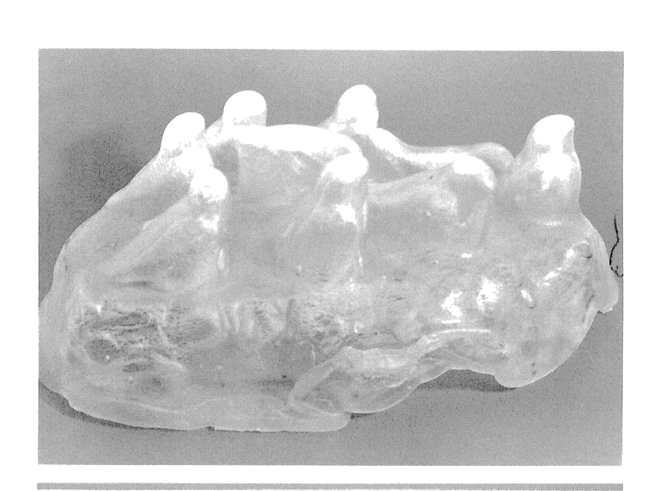
وأخيرا تحدد العلاقة الجدلية بين الأشكال والتكوينات عند **زكريا الخنانى** ـ من حيث كونها أعمالا فنية تتكون من مادة صلبة وتعبيرا حدسيا، وشكلا جماليا ـ تحدد الصراع بين ثنائيات متعددة، العلم التقنى/ المعرفة الحدسية ـ العقل/ الذوق ـ عمل اليد أو الصفة/ عمل القلب ـ ظاهر حسى / باطن روحى ويرتفع التناقض بين هذه الثنائيات حين يعى المتلقى أن قيمة الجمال التى تتجسد فى هذه الأشكال الفنية تحتاج الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن النفعى إلى المنزه عن الغرض، ومن التعدد الظاهر فى أشكالها إلى الوحدة الباطنة التى تسرى فى أعماقها. وهذا الانتقال يهدف إلى تدريب الذات على الترقى لتنطلق متحررة من قيود الواقع والانغماس فى المتناهى للوصول إلى اللامتناهى فى المعنى والشكل والتعبير .



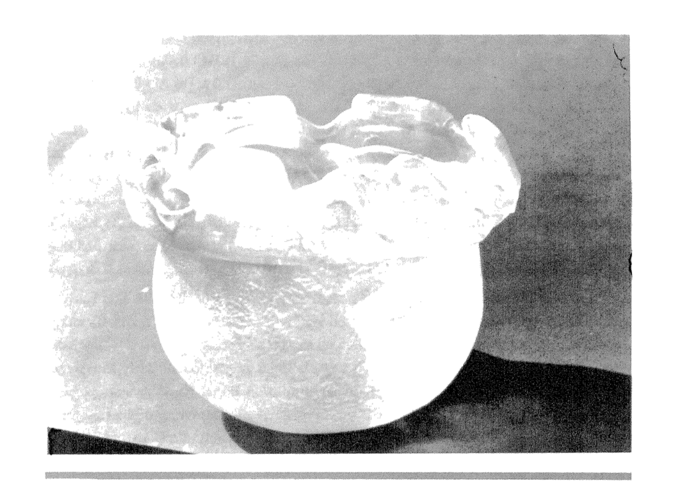


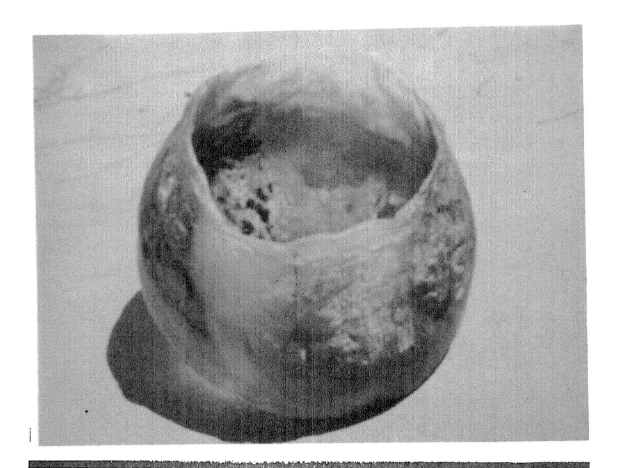


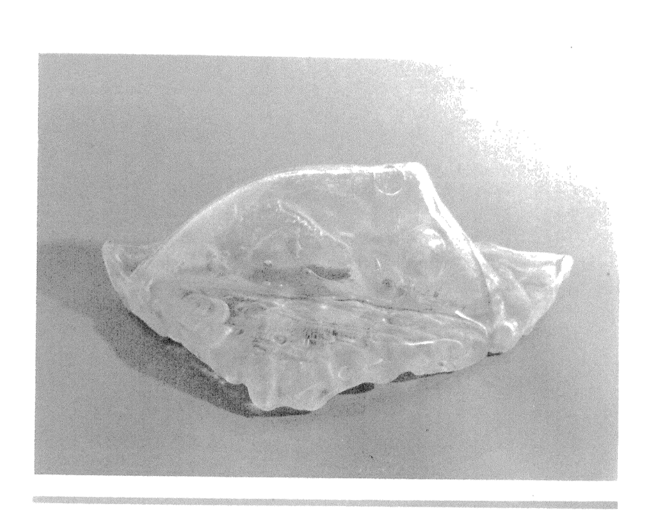












محمود حنفى

جمعة العايق



قالوا: ستندم يا جمعة حين لا ينفع الندم. محل الرزق مثل الأرض مثل العرض، فلا تبع الدكان:

أصم جمعة أذنيه، وأحكم مغاليق الإدراك، وباع الدكان ..

قالوا مستنكرين منذرين: فرط جمعة في رزقه، ولن يجنى سوى غضب الله ..

●● روى واحد من الجمع أصل الحكاية، قال: جمعة ولد عايق ومتضايق، يرتدى القمصان الحرير المشجرة والسراويل الضيقة المحزقة ويلبس جزمة كعب كباية. وحيد والديه دللته أمه فأفسدته وتعب معه أبوه حتى مات كمداً منه وآل إليه الدكان. والدكان دكان السباكة الوحيد فى الحارة، بل فى الحى بأسره .. صيانة بيوت الحارة كلها منوطة به، مصدر رزق كريم وخير وبركة. لما استلم جمعة الدكان، بخ فى وجوه الناس، فنفروا منه. لم يف بوعد، ولم يحسن عملاً، وغالى فى الأجر، وآذى الخلق بلسانه البذىء. ويوما وراء يوم، كسد الدكان، لم يعد أحد من سكان الحارة يلجأ إليه، حتى جمعة نفسه لم يعد يفتحه كان جمعة يستيقظ من نومه بعد الظهر، يرتدى القميص المشجر والبنطلون المحزق ويتوجه نحو الغرزة عند ناصية الحارة يلعب القمار ويلف السجائر بالحشيش، مخالطاً رفاق السوء. تكاثرت عليه الديون وتكاثرت معها المشاحنات مع خلق الله، وتبهدل جمعة فى أقسام البوليس وراحت عياقته

تتلاشى وتضيع.. جمعة العايق أصبح شبيهاً بالمتشردين، فماتت أمه حسرةً عليه، وجوعاً، وتحت وطأة مرض السكر الذى أنشب أنيابه فى جسمها فلم تجد من يعالجها ويرعاها.

قال الراوى: أضاف جمعة إلى سوء مسلكه، السمعة الرديئة، واليتم، وفقدان الصحبة إلاصحبة السوء، والعوز. ونصحه أهل الخير بالاستقامة وإعادة بناء ما تداعى وأشرف على الانهيار. لم يستمع إلى النصيحة، وباع الدكان.

●● جمعة الآن يا ولداه عاد فى مهب الريح .. لا خليل ولا نصير. بعد بيع الدكان سدد ديون من لايرحمون، وأكل ديون من يتسامحون. خلع مزق القمصان الحريرية المشجرة والسراويل الضيقة الممزقة، واشترى جلباباً حريرياً أبيض لم يتمكن بعد ذلك من شراء غيره. انغرس فى الغرزة النصف الثانى من النهار يتشاجر ويلعب القمار، واستبدل لف السجائر بشم المسحوق، حتى نفدت النقود. طرده مالك العقار الذى كان يسكنه وراثة عن أبيه وأمه، وأشفق عليه فى نفس الوقت فأعطاه حجرة بلا نافذة ببئر سلم العقار. باع جمعة عفش أمه ومخلفات أبيه وضاعت النقود فى أيام معدودات. جمعة لا يمانع أن يسرق، فطالما سرق أمه وأباه، لكنه لا يعرف كيف، وهو معزول وحيد.. حتى شلة السوء انصرفت عنه، وفى الغرزة يتشاجر من أجل كوب شاى، وهو بلا نقود، بلا طعام، والأهم: بلا شم . جمعة بلا نقود .. نار تتلظى بلاانطفاء. ويعود آخر اليوم إلى بئر السلم، ينزوى فلا ينام.. فجأة قال آه، فلم يسمعه أحد. صاح فلم يهتم به مخلوق، صرخ كوحش ففتحت أبواب الجيران. همد جمعة وكف عن الحركة والصراخ لكن عينيه كانت تبرقان بكلام غير مترجم غير مفهوم.

●● قالوا: أخذناه إلى طبيب المستوصف القريب. قال الطبيب: جلطة فى المخ شلت النصف الأيسرمن الجسم، لابد من علاج سريع ومكثف، ورعاية دائمة. كل منا همه يكفيه.. كيف، ومن أين؟؟ جمعة له رب إن شاء يرعاه. البعض أحضر غذاء، وتطوع بعض آخر بما استطاع. وجمعة الذى فقد الآن قدرته على النطق زام وماء وتعصب، وأخيراً فهمنا أنه يطلب منا نقوداً، فتركناه جميعاًصامتين.

قالوا: إلى أن فوجئنا بجمعة يترنح فى الحارة .. ملبسه مغطى بالقذارة تفوح منه رائحة العرق والبراز والصنان. كيف خرجت يا جمعة ..؟ يموء وينوح، يمد واحد منا يده إليه بجنيه، وآخر يعطيه

سيجارة،وثالث يشترى له سندوتش وكوب شاى. ويسير جمعة بما جمعه مترنحاً بقدم واحدة وذراع انثنى إلى أعلى وثبت على هذا الانثناء، يسير جمعة حتى ينحط على مقعد من مقاعد الغرزة. ويتكرر المشهد كل يوم، حتى التف أولاد الحارة وساروا خلف جمعة كالذباب.

●● تمدد الزمان، واستقر جمعة على مصيره، واعتاد سكان الحارة ذلك البلاء.

ما لم يقله أحد: خرج جمعة من بئر السلم ذات صباح، بساق واحدة تسعى بعناء وذراع تيبس مثنى إلى أعلى وأول شخص صادفه زام جمعة فى وجهه وماء وناح. مد الرجل يده إلى جيب سترته وأخرج ورقة مالية من فئة ربع الجنيه قدمها إلى جمعة وهم أن يتركه. ماء جمعة من جديد وزام وناح، صوته كان قريباً من صوت الذئاب. كان يشير بيده التى لم تشل نحو فمه وإصبعان من أصابع كفه منفرجتين. فهم الرجل مبتغاه، أعاد يده إلى جيب سترته ثم أخرجها تحمل علبة سجائره، فتح العلبة وأخرج سيجارة ناولها لجمعة. خطف جمعة السيجارة من يد الرجل ووضعها بين شفتيه ومال برأسه فى اتجاه الرجل، ففهم الأخير هذه المرة وأشعلها له.

ما لم يقله أحد، ما لم يكن بوسع أحد أصلاً أن يعرفه أو يهتم بأن يعرفه، أن النار التى تلظت برأس جمعة، كانت قد خمدت .. وبقى من جمعة حيوان زرى الطلعة لديه حافز خفى لافتراس أى مخلوق يصادفه، إذا سنحت ظروف غير معلومة وغير متوقعة.

●● قالوا: جمعة اختفى من بئر السلم، واختفى من الحارة، واختفى من مدخل الغرزة. لم يعد جمعة يظهر لأحد ممن يعرفونه.

انضم جمعة إلى قوافل المتسولين دون أن يعلم أحد، دون أن يسأل أو يهتم أحد.

صبرى حافظ

« خالتى صفية والدير »

منظور القص وبنيته الروائية المتراكبة

كنت من أوائل الذين قرءوا رواية الكاتب الكبير **بهاء طاهر**: (**خالتى صفية والدير**) وهى لاتزال مخطوطة، وتتبعت رحلتها مع النشر، ورفض (**الأهرام**) لنشرها، بينما ينشر قصصاً، ويسلسل روايات لبغاث الكتاب، ثم نشرها مسلسلة فى (**المصور**) قبل صدورها فى كتاب عن سلسلة « **روايات الهلال**». وكنت إبان صدورها فى تونس، فجاءنى الصديق الكاتب العراقى الكبير **فؤاد التكرلى** ببشرى ظهورها، فأعدت قراءتها حال صدورها فى كتاب، واستمتعت بمناقشتها باستفاضة معه، ثم قرأت عدداً من الدراسات والمراجعات النقدية العديدة التى تناولتها بالنقد والتأويل، وهى التى وقع قسم كبير منها فى أنشوطة تلقى هذا العمل الرائق الخصيب من خلال السياق الزمنى الذى ظهر فيه: سياق التوتر الطائفى اللعين الذى تعيشه مصر، وقد فرضته عليها قوى لا تروم خيرها . وكنت كلما قرأت تقريظاً لهذه الرواية الجميلة يثنى على دفاعها المجيد عن وحدة عنصرى الأمة، كما يقولون، شعرت بأن هذا التقريظ يظلم الرواية، ويحد من فاعليتها؛ لأنه يكتفى بالجزء دون الكل، ويغفل الكثير مما تنطوى عليه هذه المأساة الروائية المكثفة من رؤى ودلالات. فالرواية، وهى من أروع تراجيديات الأدب العربى الحديث، أخصب القراءات والتفسيرات. فهى رواية المأساة، بل المآسى الكبيرة، التى عاشتها مصر فى العقود القليلة الماضية، والتى تركت ميسمها الفادح على كل مناحى الحياة فيها. وهى رواية التدهور الإنسانى المروع الذى يتحكم فى أكثر الشخصيات الإنسانية نبلاً وبراءة دون ذنب أو جريرة منها، إلا نبلها وبراءتها فى عالم مترع بالشر. وهى لذلك واحدة من أجمل الروايات المصرية وأصفاها، يترقرق فيها الشجن ويعبق بناؤها بروح الشعر الشفيف، وتنطوى بنيتها السردية المحكمة على أصفى إنجازات الكتابة القصصية العربية، فى رحلتها الطويلة للتخلص

من كل أشكال الافتعال فى الكتابة،والانفعال الزائد فى التعبير.

ففى المعمار الروائى لرواية (**خالتى صفية والدير**) بساطة العمارة المصرية الأصيلة وصلابتها، حيث لكل حجر وظيفته الاستعمالية التى تتلاءم مع المناخ، ولا ينفصل فيها الجمال عن هذا التلاؤم، بل ينبثق عنه ويساهم فى إرهاف الوظيفة الاستعمالية ذاتها، وإثرائها بالدلالات. و يبدو معمارها الروائى، كالعمارة المصرية ذاتها، و كأنه لامعمار فيه، بساطته المتناهية هى سر جماله، و مفتاح أصالته. لأنها بساطة السهل المتنع الذى تستدير فيه القباب، وتنهض المقرنصات، وتتحدب المخاميس، وتمتد الأقبية دون استخدام الفرجار، أو الاعتماد على الأعمدة الخرسانية، أو اللجوء إلى حسابات التحميلات المعمارية المعقدة. ومع ذلك فإنك لو درستها بمقياس الدراسات المعمارية الحديثة، فسيدهشك أن كل ارتفاع أو امتداد فيها يتفق مع أحدث النظريات الهندسية، مع أن البناء العظيم الذى أقام هذا الصرح المعمارى، لم يدرس أى من هذه النظريات، وربما لم يسمع بها. فكاتب هذا الأثر الروائى المهم قد انحدر من أصلاب هؤلاء البنائين العظام الذين يدركون بحدسهم الفطرى أعقد القوانين الهندسية التى ينهض بها المعمار فى رشاقة وتساوق وجمال. ويتعاملون مع كل حجر، مهما ضؤل حجمه، بحساسية تحدد له مكانه الدقيق في الصرح المعمارى السامق، و الذى لو نزعته منه لما أمكن لك أن تجد له مكانا سواه. هذا هو حال **بهاء طاهر** فى التعامل مع المفردات والصور والاستعارات اللغوية فى هذا العمل الروائى الجميل.

وقد بدأت هذه الدراسة بهذه المقارنة بين **بهاء طاهر والبنائين المصريين** العظام. لأن **بهاء طاهر** نفسه قد شعر بشىء من الحرج إزاء دراسة لى عن روايته السابقة (**وقالت ضحى**) كشفت فيها عن تجسيد قوانين البداية القصصية فى العمل بدقة هندسية صارمة، دون أى تعمل من جانبه. فالقاص الموهوب توجهه حدوسه إلى إحكام قوانين العمل القصصى، وبلورة قواعدها فى عمله، دون أن يكون لديه أى انشغال بنظريات، أو أى رغبة فى تطبيقات بلاغتها البنيوية. فهذه هى وظيفة النقد الذى يجتلى أسرار العمل، ويكشف للقارئ عن كنوزه المخبوءة. وفى رواية **بهاء طاهر** الجديدة من هذه الكنوز ما لاتستطيع أى دراسة نقدية واحدة أن تحيط بكل أسراره إلا إذا فاق حجمها حجم العمل المنفرد نفسه.

ولن أبدأ دراستى لرواية **بهاء طاهر** الجديدة، بتناول أسرار البداية القصصية فيها، وإن كان فى هذه البداية، بداية الرواية، وبدايات أجزائها الأربعة والخاتمة، ما يكشف عن حذق الكاتب، ومهارته القصصية الفائقة. فليس من سبيل المصادفة أن يبدأ الجزءان الأولان بالعيد، والثالث بالامتحان، والرابع بالنكسة، بينما تبدأ الخاتمة بالجنازة. لأن هذه البدايات تؤسس بنية النص الزمنية، ودورة الحياة فيه، التى تتوافق مع البنية الدائرية للنص السردى نفسه. ولن أبدأها بالنهاية الاستفهامية التى تترك النص مشرعاً على أسئلة مدببة، ترهف وعى القارئ وترهقه، وترتد به إلى مساءلة النص، ومساءلة الواقع معاً. مع أن البداية والنهاية من المداخل النقدية المحتملة، للكشف عن بعض أسرار هذا العمل، وعن بعض مستويات المعنى المتعددة فيه. ولكنى سأنطلق من التعامل

مع منظور القص فى هذه الرواية الجميلة، لأن الكشف عن سر اختيار الكاتب لهذا المنظور، منظور الطفل المترع بالبراءة والطزاجة معاً، هو الذى يقدم لنا، فى تصورى، مفتاح هذا العمل الذى يجنبنا أى ابتسار له فى تفسير أحادى الدلالة. وهو الذى يربط بين منظور الرؤية، واختيار زاوية التصوير فيها، وبين النص المضمر، أو المفترض، والذى يتحكم فى كل جزئيات النص المفصح عنه، والذى يبدو على السطح، وكأنه نص مهموم بالحنين إلى هذا الوئام المفقود، بين «عنصرى الأمة» المصرية من المسلمين والأقباط. وهو الذى يكشف لنا عن سر المأساة الروائية المتجسدة فى النص المضمر، وعن قوانينها المعقدة التى تردنا إلى قوانين المآسى الإغريقية القديمة، عند **سوفوكل ويوربيديز**. كما يميط اللثام، وهذا هو الأهم، فى مستويات النص المفصح عنه، عن أسباب هذا العنف الدموى، غير المبرر، وغير المفهوم، والذى يوشك أن يلتهم الثمالة الباقية من عقل مصر، ويؤدى بها إلى الجنون والتهلكة. فبدون تفحص منظور القص، ودور الراوى، الذى نال هو الآخر نصيبه من العنف العبثى المدمر، دون أن يتخلى عن صحوه الضرورى لمراقبة ما يدور واستكناه أسراره بعد لطمة العنفْ المدوخة، لن نستطيع أن نضع أيدينا على عوالم المعنى المتراكبة فى هذا العمل الروائى المهم. بالرغم من أن الراوى نفسه يصرح لنا بأنه ليس مهما فى هذه القصة (ص٦٣)، وكأنه يريد بهذا التصريح، أن يحكم لعبته المراوغة، حول النص والقارئ معاً.

ومنظور القص فى هذه الرواية هو منظور الصبى الذى يقص علينا الأحداث، بادئاً، لا بضمير المتكلم المفرد، وإنما بضمير المتكلم الجمع المتشح بغلالة القص بضمير الغائب، وبزمن الفعل الماضى. والبداية بضمير الجمع تؤسس لنا طبيعة هذا المنظور المراوغة، التى تطرح الوعى الفردى فى براءته الطفلية الأولى، باعتباره المعادل القصصى للوعى الجمعى من ناحية، وباعتباره جزءا أساسياً من رحلة هذا الوعى الطفل مع الوعى، ومع التجربة الاجتماعية والقومية من ناحية أخرى. كما أن اتشاح هذا الضمير بغلالة القصّ بضمير الغائب، أى الضمير النائب عن ضمير المؤلف ومنظوره، وخاصة فى بداية النص الوصفية المحايدة التى تتعمد إخفاء المنظور في السطور الأولى للعمل، تستهدف إعطاء هذا المنظور بعداً إضافياً من العمومية والشمول. أما رواية النص، جله، بزمن الفعل الماضى، بادئاً من منطلق الصبى، وهو لا يزال فى الثانية عشرة من عمره، ومنتهياً به وقد تخرج من الجامعة، وأكمل دراسته للآثار بها، وعمل موظفاً فى الآثار أيضاً، فإن هذا يعنى أن النص يقدم لنا الماضى المستعاد، ويستمر به فى الزمن بالصورة التى يصبح فيها حاضر الراوى الشاب هو نهاية المحكى، وماضيه هو بدايته، وزمن نموه بين الحاضر والماضى هو زمن نمو الراوى نفسه، من الصبا إلى الشباب.وهذه البنية الزمنية تخلق نوعاً من التوازى بين رحلة الراوى مع الوعى ورحلة بلدته مع المأساة، بمعنى أن الوعى فيها وعى بالمأساة ووعى المأساة فى آن. فالماضى المستعاد هو صيغة استخلاص العبر، وهو شكل تمحيص الراوى لواقعه وإدراكه لأبعاده معاً. كما أن التوازى بين نمو الراوى، ونمو المأساة المحكية، يجعل هذا الراوى واحداً من أبطال النص الأساسيين الذين أغفلتهم كل المعالجات النقدية، التى قرأتها للرواية حتى الآن، فوقعت هذه المعالجات بذلك فى أنشوطة البنية الروائية نفسها، دون كشف لطبيعتها المراوغة.

فبدون أخذ هذا التوازى البنيوى فى الاعتبار، يظل النص المضمر غائباً عن أى تناول نقدى للرواية، بالرغم من أن البنية اللغوية للنص تومئ هى الأخرى إلى أهمية هذا التوازى، من خلال تغير مفرداته، وجنوح لغته إلى استبدال السرد بالتجسيد ، فى مراحل النص الأخيرة، وخاصة فى خاتمته. وهذا التحول فى البنية اللغوية يرافقه تحول مماثل فى موقع الراوى من القص، فالراوى لا يروى لنا القصة من موقع ثابت وإنما من موقع متحرك فى الزمان، ومتغير فى المكان معا، إنه يرويها من مواقع متغايرة باستمرار، فى القص فالراوى لا يروى لنا القصة من موقع ثابت وإنما من موقع متحرك فى الزمان، ومتغير فى المكان معا، إنه يرويها من منطلقها، لا فى زمنها ومكانها فحسب. فهناك ما يرويه من موقع الواثق من الأحداث، المتأكد من صحتها، وهناك أيضا ما يرويه لنا من موقع المتشكك المتسائل، العاجز عن حسم طبيعة ما يرويه لنا، أو ما يرويه لنا من منظور إحدى الشخصيات، وقد أتاح له عمر الصبى، وعلاقته الأسرية الحميمة بالشخصيات كلها، أن يتحرك بينها بسهولة، وخاصة بين عالم النساء والرجال فيها، وهما عالمان منفصلان فى واقع الصعيد المصرى بقوانينه الصارمة، ومن هنا فإننا بإزاء عالم يتسم بالتغير، والحركة، والسيولة المستمرة، لا فى وقائعه المتلاحقة فحسب، وإنما فى طريقة إبلاغنا بهذه الوقائع كذلك. وهى حركة تتوازى فى مسيرتها، ووتيرتها، وإيقاعها مع حركة الحدث نفسه، و مع تغيرمواقع الشخصيات ومواقفهم . وتؤكد البنية الروائية ذاتها أهمية هذا التوازى، لا بين رحلة الراوى مع الوعى ورحلة النص مع التطور فحسب، وإنما بين الراوى وبطل هذه الروايةالبادى: حربى كذلك. وهذا التوازى من مفاتيح هذا العمل المهمة، والتى يكشف عنها مشهد المواجهة بين البيك ورجاله وبين حربى وهو المشهد الذى انتهى بقتل البيك. فقد تعرض الراوى فى هذا المشهد لصدمة المواجهة المدوخة قبل أن يتعرض لها حربى. فقد كان هو أول المعترضين على فصول الظلم الفادح الذى أخذ يتكشف للجميع بعد ذلك، دون أن يستطيع أحد له رداً، وكان اول الذين نالوا نصيبهم منه، «**جذبنى أحدهم، ولكمنى بامتداد ذراعه بقبضة قوية فى صدرى فسقطت على الأرض وقد ضاع منى النفس، كلما حاولت أن ألقف الهواء شعرت أن أشواكا تخز صدرى، وأن قلبى سينفجر وظللت ملقى فىّ مكانى ، لا أستطيع أن أقوم، بالكاد يتردد فىّ النفس، لكنى أفتح عينى رغم ذلك على سعتها، لا أريد أن يفوتنى شىء مما يدور**» (ص ٥٣)

هذا المشهد المروى بلغة طفل بليغة فى إيجازها ووصفها، يقيم تعارضا ظاهريا بين استجابة الراوى، واستجابة حربى، لهجمة البيك ورجاله، فبينما الراوى يتوسل للبيك فى ضراعة بألا يضرب حربى، يستسلم حربى له استجابة لأعراف وأصول وهو يقول له: « **حقك يابك، أنا ابنك وخادمك، إن كنت أخطأت فمن حقك أن تؤدبنى، اقتلنى إن شئت، أما أنا فلن أغلط فى حق والدى** » (ص٥٣)، ولكنه يقيم فى الوقت نفسه توازياً بين الاستجابتين المتماثلتين والمتغايرتين معاً، لأن الصدمة التى «**أضاعت نفس الراوى**» وجاهد لمتابعة المشهد بعدها، توشك أن تكون التلخيص المستشرف لما جرى لحربى بعدها، إذ توشك البنية الروائية نفسها أن تحكم بالراوى لعبة خداع النفس التى يمارسها **حربى** دون أن يدرك أنها سر مأساته، وأنها

هى التى أجهزت عليه. فالراوى المتسربل بقناع براءة الطفولة، وطزاجة الحكى من منظور صبى يوهم بالحياد والمراقبة الموضوعية المتجردة من كل غرض، ضالع هو الاخر فى لعبة **حربى**، ومن هنا كان هذا التطابق الذى يبلغ أحياناً حد التوحد بين منظور الراوى ومنظور حربى. ليس فقط لأن هناك الكثير مما جرى لحربى كان الراوى هو الشاهد الوحيد عليه(**حادث الضرب، ص ٥٣ - ٦٢، وحادث الغرق، ص ٩٥**)، وهو تطابق يؤكد أن كل الجزئيات المهمة فى النص، والمتعلقة بحربى، شهدها الراوى، وهو أمر لا يمكن تطبيقه على صفية مثلاً، أو على البك، ولكن أيضاً لأن هناك الكثير مما يدور لحربى يرويه النص، دون أن يكون الراوى حاضراً لما جرى، ويستعين فى ذلك ببناء فعل القول للمجهول دون أن ينسب الرواية للراوى أو لحربى، وعلاوة على ذلك فإنه إذا كان من الممكن أن نميز فى السرد المتعلق، بكل ما لم يره الراوى مباشرة، بين نوعين من القص فيما يتعلق بصفية مثلاً، وخاصة بعد انقطاع أواصر صلة أسرة الراوى بها: سرد عادى يروى لنا كل ما هو طبيعى ومألوف فى حياة صفية، يسبقه الراوى بعبارة محايدة «**كنت أسمع أخبارها**» (ص٩٢)، وآخر متشكك مسبوق بـ «**قيل إن**» دائماً، يتناول كل السلبيات، وتجليات الجنون، والتصرفات غير المستساغة، فإننا لن نستطيع هذا التمييز إذا ما تعلق الأمر بحربى. ليس فقط لاستمرار علاقة أسرة الراوى بحربى وانقطاعها بصفية، ولكن أيضاً لأن الراوى يروى عن حربى ما لا يعرفه حتى والده عنه.

وإدراك أهمية المنظور القصصى، ودلالاته المراوغة هو الذى يكشف لنا عن النص المضمر فى هذه الرواية، وهو غير نصها المفصح عنه، والذى يبدو أنه يتناول ما جرى لمصر من تدهور فيما بعد ثورة ١٩٥٢، وفى الفترة التالية لنكسة ١٩٦٧ خاصة، لأن النص المضمر يتغيّا أن يفسر لنا سر هذا الدور والأسباب التى أدت إليه، وهو الذى يكشف لنا عن سر بحث صفية المضنى عن هذا الثأر، الذى لايتحقق أبداً، عن تلك العدالة المفقودة من البداية، والتى أدى فقدانها إلى حرمانها من عريسها الطبيعى «حربى»، وإلى زواجها من «البك» الذى يكبرها بعشرات السنين. وقد بدأ بحث صفية المضنى عن ثأرها، لا من لحظة قتل زوجها البك، فهذه هى بداية الثأر فى النص الظاهرى، وإنما قبل ذلك بكثير، من لحظة حكم حربى عليها بالموت، وتفريطه فيها، وكسره لقانون القرية الطبيعى الذى ربط بينها وبينه، ومجيئه بالبك القنصل للزواج منها، وتيقنها من أنه قال «**إنه شرف لأى بنت أن يتزوجها البك ويرفع مقامها**» (ص ٣٦)، وسؤالها بصوت خافت «**حربى قال ذلك**» (ص٣٨)، ثم قرارها الذى يبدو وكأنه خرج من فم عرافة إغريقية « **أنا موافقة يا والدى، سأتزوج القنصل وسأعطيه ولداً**» (ص ٣٨). هذا المشهد الدال الذى يجئ بعد أن اكتشف الراوى، الذى وحد منظور القص بينه وبين حربى، أكثر من مرة عشق صفية لحربى (ص٢٩، ٣٠، ٣٢، ٣٦) وكأنها بذلك تنفى عن حربى أى تذرع بالجهل بحقيقة تصرفه المدمر ذاك، والذى دمره هو قبل أن يدمر كل الذين أحبهم.

وقد بدأ ثأرها بهذا التفانى المثالى فى خدمة البك، والذى تكشف به لحربى عما فقده بالتفريط فيها، وهو تفانٍ كانت مبالغتها الشديدة هى التى كشفت عن علته الخفية، وعن سره المزدوج، لحد فاجأ الجميع لما « **بدأت**

صفية تظهر على حقيقتها ... كانت أمى فخورة بها، كانت تقول أنا ربيتها وهى شرفتنى، كانت تقول إن البك القنصل لم يعرف فى عمره الطويل سعادة كالتى أعطتها له صفية، كانت بين يدى البك وتحت رجليه » (ص٣٩). فما بدا من صفية فى صورة هذا التفانى الشديد، كان مخالفاً «**لحقيقتها**» التى عرفها عنها الجميع، قبل هذا الزواج، وحتى وقوعه، بل وفى مشهد الفرح الذى يسبق هذا المقتطف مباشرة، والذى كانت فيه «**خجلة لاتدرى ماذا تفعل بيديها، تشبكهما مرة، وتضع يداً على قلبها مرة أخرى، وهى تجيل بيننا عينيها الجميلتين فى حيرة أخفيت وجهى بيدى وبكيت دون صوت، ثم خرجت خلسة، وجلست عند النافورة لآخذ راحتى فى البكاء**» (ص٣٩). هذا التناقض بين المشهدين، وفى صفحة واحدة من النص، يتعمد لفت نظر القارئ إلى مخالفة ما بدا من صفية بعد الزواج لما عهد فيها قبله. وهى مخالفة تتأكد أهميتها عندما يتساءل الراوى « **وما زلت أنا حتى الآن، بعد أن كبرت كثيراً يحيّرنى هذا السؤال: لماذا أحبت صفية بعد حبها الأول الجميل ذلك الرجل الذى يبلغ أ:ثر من ثلاثة أضعاف عمرها ولكن هل سأعثر فى يوم على جواب حقيقى؟ وهل سأعرف إن كانت قد أحبت القنصل لسبب ما أو لعلة ما، أو أنها أحبته فحسب كما تحب أية امرأة أى رجل**» (ص٤١). هذه المبالغة فى التفانى هى علة وهى لعلة تتكشف لنا بعض ملامحها من خوف صفية البالغ على البك، إذا ما تأخر، أو ألمت به وعكة. ومن نكرانها لصفة الرجولة فى حربى الذى يفيض ظاهرياً وجسدياً بالرجولة، ووصفها فيما بعد له بأنه حمار (ص٧٣). فقد تخلى حربى في نظرها عن حربيته، أى عن رجولته لحظة أن فرط فيها. وكان هذا التخلى هو خطأ حربى التراجيدى، كما كان استسلام صفية للصدمة أولاً بقبول الزواج الخاطئ، ثم مبالغتها فى الانتقام منه، ونزع صفة الإنسان عنه هو خطؤها التراجيدى. ومن هنا استحكمت حلقات المأساة، وبدأت تسفر عن وجهها، عندما حبلت صفية وأعطت البك الولد الذى وعدت به، كعرافة إغريقية تتحقق نبوءتها.

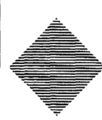
والواقع أن فرحة حربى، وإطلاقه النار فى الهواء، ورقصه وهو يردد: «**والله وربنا كتب لك الفرح يا خال، والله وربنا عوض صبرك وأعطاك على قد طيبة قلبك**» (ص٤٢)، تكشف عن عماه، ككل الأبطال المأساويين، عن خطئه التراجيدى، وتثير حنق صفية الدفين عليه، وتشعل نيران الثأر التى لم تخمد. فهذا التصرف قطع أى أمل لها في حربى، ثم تكرس القطع بالولد، سرعان ما أحالته صفية إلى قطيعة كاملة نفذها البك بحذافيرها. ولذلك ليس من سبيل المصادفة أن الولد « **حسان** » كان أداة المقاطعة، وأداة الانتقام معاً. فقانون الثأر الأبدى، والذى يتخلل نسيج هذا العمل ككل، هو فى وجه من وجوهه قانون العدالة الجمعية المطلقة التى يقر الجميع بعدالتها، وقداستها، ولا يجرءون على تحدى قوانينها التى ترتفع فوق كل القوانين الوضعية. لذلك ليس من قبيل الصدق أن الثأر نفسه ينطوى على إنكار لقوانين العدالة الوضعية، ويريق عليها صلابته الشك، ويسمها بالزيف. وليس من قبيل المصادفة أيضاً أنه لايعترف بأى عقاب تنزله بالجانى هذه القوانين الوضعية الزائفة، فهو عقاب مجانى، ولا معنى له. بل إن إطلاقية

هذا القانون لا تزرى بالقوانين الوضعية فحسب، بل وبكل قانون عداه، حتى ولو كان قانون العدالة السماوية التى أنزلت بحربى هذا القصاص القاسى الذى دمر حياته باللعنة الاجتماعية التى لم يفهمها، ولم يستكنه سرها، وباللعنة الصحية التى أحالت بنيانه القوى إلى هيكل عليل، يسكنه بقايا إنسان. فنحن هنا فى عالم الصعيد الذى تحكمه مجموعة من القوانين الصارمة، التى لا تقل فى صرامتها وعمقها وكونيتها، عن تلك التى تحكم عالم المأسى الإغريقية الكبرى. عالم لا يزال هذا الجانب المأساوى فيه بكراً، برغم مناوشة كتاب كبار له، من **يحيى حقى إلى محمود البدوى، وحتى يحيى الطاهر عبد الله**. وهو عالم ترتبط فيه أقصى صور الصرامة بأعلى درجات الوضوح والتحديد، فالصواب فيه بيّن، والخطأ صريح.

ولكن السؤال المهم هنا: هل يستحق حربى كل ما جرى له؟ وهو سؤال تجيب عليه الرواية، من خلال التناقض، أكثر مما تجيب عليه مباشرة. فالأم التى تقول وعيناها تدمعان: «**والله فى الدنيا كلها لم يظلم أحد مثل حربى ظلم الحسن والحسين**» (ص٤٢)، **هى نفسها التى «تقف فى صف صفية رغم اقتناعها دائماً بكل ما يقوله أبى أو يفعله. رغم مودتها لحربى ولد والدها، رغم أنها تعرف أنه ظلم ظلم الحسن والحسين. شئ أعمق من ذلك كله كان يجعلها تعرف أن صفية لن ترتاح حتى تأخذ ثأرها، ويجعلها ترى أن ذلك الثأر من حقها»** (ص٩٢). وهذا التناقض جزء من طبيعة بنية النص المراوغة التى تتواكب فيها مستويات المعنى والدلالة. لأننا هنا، وبرغم واحدية الراوى، بإزاء ما يسميه باختين بالقص متعدد الأصوات، حيث لكل شخصية منطقها المبرر، من داخل الحدث، وتركيبة العلاقات النصية. فصفية مبررة فى مطالبتها بالثأر وحربى كأى بطل مأساوى، يستحق مأساته، منذ أن تخلى عن حربيته التى سنتعرف على بعد منها، أو تنويع آخر عليها، فى تخلى مصر نفسها عن حربيتها بعد النكسة من خلال حادث المطاريد، والرسالة التى أبلغوها لمأمور المركز. وحتى لا يبدو هذا الحكم قاسياً على حربى، المظلوم ظلم الشعب المصرى برمته، لابد لنا من الوعى بالبعد الاستعارى الكامن في النص المضمر والذى تمثل فيه صفية مصر التى تخلى عنها عريسها الشعبى، وسلمها لرموز السلطة التقليدية فدمر صفية ذاتها، ولم ينقذ بهذا التخلى السلطة الغائبة.

ولهذا فإن خطأ حربى التراجيدى الذى يبدو مبرراً بحق الغيرية والأصول، وبسيطاً بمعيار الأعراف الاجتماعية، تتكشف فداحته من خلال هذا البعد الرمزى، وتتأكد معها طبيعة المأساة المتراكبة فى هذا النص الروائى الجميل. لأننا هنا أمام مأساة مصرية حقيقية، ومن أبرز علامات المأساة أنه بالرغم من التناقض الحاد بين أهداف الشخصيات ومراميها، والذى يبلغ حد التعارض والصراع، فإن كل شخصياتها الأساسية على حق، وكل دوافع هذه الشخصيات ليست مبررة من داخلها فحسب، ولكنها توشك أن تكون قدرية وحتمية، ولا سبيل أمام الشخصية لتغييرها، أو التخلى عنها، أو استبدالها بأية بدائل أخرى.

المعطى قبّال



رماد الذاكرة

يمكنك الآن أن ترتّل فسيفساء الصّمت

أن تُعلّق أهدابَكَ على سدرة المُنتهى

أو تتركَ نجمتَكَ ترسم ذبذبات فوسفوريّةً

فالمَهْوَى نداء

أنت الذى كنت أنيساً لتيه الماشى

لم يُرْهبْك الموت ولا الجحيم، بقناعهما النارىّ

تهاوتْ نجمتُك فى الأفق الرمادىّ

فجدوَلَ الملائكةُ بأياديهم النوريّةِ قباباً بلا جسد

ثم انبجس الفجرُ، خفق البحر

وعلى خطاك تركنا من ورائنا وشوشاتِ الأسوار، أنينَ الموج

سِرْنا على الجمر، توحَّدْنا بفسيح الطرقات

وهكذا تباعدت في ناظرنا الأقطابْ

وأصبح الرُّبع الخالي دليلاً لمشانا!

(المغرب)



جمال عبد المقصود

ألبير ينتظر



اشترى **ألبير** زجاجة نبيذ سرا ، ثم مر على بائع الفاكهة ، واشترى نصف كيلو من البلح الرملى . ثم صعد إلى حجرته . أحدث الباب صريرا كمواء قطة . كل شىء بالحجرة كما هو . المائدة فى منتصف الحجرة وحولها الكراسى كشواهد القبور . وضع الأشياء على المائدة . سقط غطاء براد الشاى ، وظل يدور على الأرض ثم توقف . جلس ليلتقط أنفاسه اللاهثة . ثم نظر حوله . الحوائط الأربعة تحيطه من كل جانب، صلبة ، ثابتة ، صامتة . التقت عيناه بالصورة القديمة المعلقة ، صورته مع أفراد عائلته عندما كان شابا قبل أن يطويهم الزمان . مد يديه وأنزل الصورة . لوّن التراب زجاجها بلون رمادى . نفخ فى التراب . مسح الزجاج بمنديله ، أضاءت الصورة . شىء بداخله اهتز كوتر . نظر إلى الوجوه وسرح وابتسم ، ثم أعاد الصورة كما كانت . أطل من النافذة . ترامت أمامه حديقة المستشفى واسعة صامتة . نظر إلى الشارع ، إلى الأولاد . أتوا واحدا وراء الآخر . نادى بعضهم البعض من المنازل ، ثم ظهرت كرة رمادية وأخرى حمراء . بدأت المباراة . النتيجة صفر صفر ، لكنه يعرف من سيفوز . **حسن** سرعان ما يحرز هدفا ، فهو ماهر وسريع . سيعترض **عباس** على الهدف ، ويقول إن اللعبة ليست هدفا ، ولديه حجج كثيرة لا تنفد .

انتهت المباراة بسرعة وتسلل الأولاد إلى منازلهم ، وأصبح الشارع خاليا ، وساد الصمت مرة أخرى . انتقل **ألبير** إلى الشباك الآخر المطل على شقة العزاب ، وشرب قليلا من الماء . رأى العزاب يطبخون استعداداً للإفطار . القصير دائم الشجار يعصر الطماطم ، الممتلىء يقشر البصل . ترى ماذا يطبخون ؟ حاول **ألبير** أن يمد عنقه أكثر ليعرف دون جدوى . حاول أن يشم الهواء لكن دون جدوى . لم ييأس إلا أن الهواء أغلق نافذة العزاب .

عاد إلى الشباك الأول . كان الشارع خالياً من المارة فقد اقترب موعد الغروب . وامتلأ الهواء برائحة الطعام . دخل هو الآخر إلى المطبخ وسخن طعامه ، وسخن رغيفا وضع الطعام فى طبقين . مد يده ، وقطع رغيف الخبز الساخن قطعتين . ثم نظر ثانية إلى الخارج . باق على المغرب عشرون دقيقة . طعم الخبز وحده لذيذ . كان جائعا . لكنه أعاد الخبز إلى المائدة دون أن يضعه فى فمه ، وجلس ينتظر فى صمت . بعد دقائق انطلق مدفع الإفطار ، وضج الحى بالحياة . امتدت يد **ألبير** الجائع إلى قطعة الخبز وأخذ **ألبير** يأكل مع الجميع .



أحمد درويش

الجذور والثمار

دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر أبى سنة

رغم تعدد الوسائل الفنية الكثيرة التى يمكن أن يلجأ إليها الشاعر لبناء عالم القصيدة الفنى، فإن «**الصورة**» تظل النواة الرئيسية لهذا العالم، وتحمل خليتها، مهما كانت دقتها، الخصائص الرئيسية الكبرى القابلة للتوهج أو الانطفاء، للنمو أو الضمور، لقابلية الأطراف للتشابك المحكم مع الخلايا المجاورة، أو لوهن العلاقات وتراخى خيوط النسيج. وينعكس كل ذلك بالضرورة، وبمساعدة الوسائل الفنية الأخرى، على مناخ العالم الشعرى الذى تلج بنا القصيدة داخله، إحساساً بالتفرد أو التشابه أو الابتذال، وتتبدى من خلال ذلك ملامح «**طاقة**» الشاعر الحقيقية، وقدرته على « **الخلق** » المصغّر، من خلال ملكة «**التصور**» استقبالاً، ممزوجةً بالأداء الفنى من خلال «**الصورة**» إرسالاً.

وعندما يجرى الحديث عن الفنان و«**الخلق المصغر**» من خلال الصورة، فإن عبارات رائد علم الأسلوب **چورچ بوفون** (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ما تزال صالحة للاقتباس، يقول هذا العالم الفنان؛ الذى كان عالماً من علماء النبات، وأديباً فرنسياً بارزاً فى القرن الثامن عشر: «**إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئاً من العدم، وهى لن تنتج إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل، ومعارف الروح الإنسانية هى بذور نتاجها، لكن الروح لو حاكت الطبيعة فى خطواتها، وطريقة عملها، لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سموا، لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسَّقتها ، وصاغت منها كلاً واحداً، ونظاماً واحداً.إذن لشادت فوق أسس وطيدة، معالم خالدة**».

وهذه الروح الكلاسيكية المطمئنة فى علاقة الفنان بالطبيعة، كما تعكسها عبارات **بوفون**، هبت عليها

عواصف شديدة خلال القرن التاسع عشر، فتوقف الشعر فى فترات عن مهمة «**الرصد**» وتحول إلى مهمة «**النقد**»، وتحول فى مراحل أخرى عن شعور «**التأمل**» الرومانسى إلى شعور «**التمرد**» ومحاولة المسخ والتغيير، وتدمير العلاقات المألوفة، والبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين «**مفردات**» الواقع أو ترك هذه المفردات، تسبح فى سديم من عدم الترابط، لتكون قابلة لصور لانهائية من التشكل، بتعدد قدرات أبصار المتلقين وبصائرهم.

إن رصد العلاقة بين «**الواقع**» و«**الصورة الشعرية**» يمكن أن يشكل من بعض الزوايا رصداً لتاريخ المذاهب الأدبية الكبرى، من خلال طريقة «**محاكاة الصورة للواقع**»، وما جرى حول فلسفة هذه المحاكاة من نقاش امتد من **أفلاطون وأرسطو إلى الدادية والسريالية** مروراً بالكلاسيكية والرومانسية **والرمزية والبرناسية والطبيعية** وغيرها من المذاهب الأدبية التى ظهرت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على نحو خاص، والتى شكلت خلاصة كثير من روافدها نهراً كبيراً، أصبح متاحاً للشعر المعاصر ان يمتاح منه، وإن تعددت مذاقات الثمار التى تسقى بماء واحد، تبعاً لعوامل أخرى كثيرة تشكل العالم الشعرى المتميز، لكل شاعر حقيقى على حدة.

ونودّ فى هذه الدراسة أن نستشفّ بعض ملامح عالم الشاعر **محمد إبراهيم أبو سنة**، من خلال قراءة فى ديوانيه الأخيرين، «**رماد الأسئلة الخضراء**» الذى صدر سنة ١٩٩٠، و«**رقصات نيلية**» الذى صدر سنة ١٩٩٣، ومن خلال محاولة لتتبع أنماط العلاقة بين «**الواقع**» و«**العالم الشعرى**»، والطرق المباشرة أو المتعرجة أو الملتفة، التى تسلكها الصورة وهى تتشكل بين يدى الشاعر، فتبدو وقد مدت خيطاً رقيقاً ينتمى أحد طرفيه إلى واقع مألوف: وينتمى الطرف الثانى إلى عالم لا يماثل الواقع الأول، ولكنه أيضاً لا يقطع الصلة به، وقد تكون هذه العلاقة أشبه بالشرايين أو الألياف الدقيقة التى تمتد فى جسم ساق النبات أو جذع الشجرة فتربط بين تربة نعرف مكونات عناصرها من تراب وماء، وأغصان، تتدلى فيها ثمار لا تنتمى إلى مذاق هذه المكونات، وإن كانت ترتبط بها بالضرورة، وتخضع لشرائط دقيقة تزداد من خلال وجودها أو عدمها، حلاوة الثمار أو تقل أو تنعدم. إن تشكيل الصورة الشعرية يمر أيضاً برحلة خفية مماثلة بين الجذر والثمار يتاح له من خلالها أن يشكل التراب فى مذاق فاكهة ناضجة، قد تكون حلوة أو مرة، مثيرة للبهجة أو الألم أو التقزز أو اللامبالاة أو اللامعنى، دون أن يقلل ذلك من قيمة نضجها.

فى مطلع قصيدة تحمل عنوان «خريفية» تتتابع هذه الصور المتجهة من الجذر إلى الغصن، من الواقع إلى العالم الشعرى:

« بقايا طواويس فى الأفق
هذى سماءٌ تزين أركانها
بالدموع التى تتساقط
فى لحظات الغروب
وهذا سحاب تمزق
فوق نواصى الجبال
على هيئة الطير يسعى

سحاب على هيئة الكائنات
التى تتعارك
فهود تنازل أندادها
والغزال الذى فرّ من موته
يتراقص بين شباك الغناء الجديد »

إن اللوحة الخريفية تأخذ مفرداتها الأولى من عالم الواقع «**الطواويسى، السماء، الدموع، السحاب، الطير، الفهود، الغزال**، ولكن هذا الواقع سرعان ما يتحول إلى مجرد مداد يُغْمس فيه القلم أو «مفردات» تُقدّم متحررة من علاقاتها السابقة، وأولها علاقة «**المكان**»، حيث السماء، التى تمثل نقطة العلو فى اللوحة، يمكن أن تتزين أركانها بالدموع التى تتساقط من العيون التى من شأنها أن تحتل مكاناً فى أسفل اللوحة، ولكن خلخلة الأبعاد مطلوبة لإعطاء مجال لحرية الحركة، وهذه الحرية تبدو أكثر وضوحاً عندما تتمزق السحب فوق نواصى الجبال، فتتولد منها الأشكال التى يخلقها البصر والخيال فى وقت واحد، والتى تعود بنا إلى الطفولة والشاعرية وعالم الأساطير، لكنها تقودنا إلى محور القصيدة، ناسجة من خلال الموقع الذى اكتسبته صوراً جديدة، ليس من الضرورى أن ترتبط بعالم الواقع الذى تحررت منه وحلقت بنا فوقه:

لماذا الأسى فى خريف المغيب؟
يبعثر هذى العيون الخفية
خلف السنين التى أكلتها الطحالب
خلف الليالى التى هرولت فى الجراح التى لاتطيب »

إن معطيات الطفولة والأساطير، كانت تكتسب براءاتها من تنظيم العلاقة تنظيماً يسمح للأقوياء بأن يتصارعوا، دون أن يمسّ شررهم أجساد الضعفاء، فالفهود تصارع أندادها، والغزال يفر من موته، كل فى دائرة مستقلة، وإن كانت الدوائر متقاربة. وجزء من أسى الخريف وقسوته يكمن فى تداخل الدوائر التى حماها خيال الطفولة:

« **لماذا الأسى فى خريف المغيب؟**
يبلل صوت الأغانى القديمة
بالأوجه الغابرة
تفر الغزالة
تسقط بين مخالب
هذى الفهود التى تتعارك
فوق السحاب الذى
مزقته رياح تسافر
...
لماذا الأسى
فى خريف المغيب؟
يفجر فى كل شىء
سؤالاً صبيا
ولكنه لا يجيب » .

إن الدائرة تكاد تكتمل هنا من خلال وصول القصيدة، عبر التلاعب بعلاقات المكان، والأشياء، والتحرك فى إطار زمانى ثابت هو الخريف، تصل من خلال هذا كله إلى المواجهة بين الواقع المتجهم ، و«السؤال» الذى يظل صبياً فى نفس الشاعر، يتجدد، مع الدورة الزمانية الخالدة.

إن موقع العين الراصدة من المشهد المرصود، تتحدد على أساس منه الزاوية التى يلقى عليها الضوء، فقد يزداد القرب فيتم التركيز على جزئية صغيرة واختراق خلاياها، وقد تتوسط المسافة فيرصد المشهد فى إطار الحجم الطبيعي، وقد يزداد البعد فتختفى التفاصيل الدقيقة وتبقى ملامح المشهد العام، أو تبقى «**الظلال**» بدلالتها المتفردة، وإذا كان علم التصوير الحديث، فى إطار التقدم العلمي، قد رصد للكائنات والأشياء آلاف الزوايا، وأطلعنا من ثم على رؤى وحقائق لا نهاية لها، فإن التصوير الشعرى أيضاً، يهتدى بوسائله الخاصة، إلى رصد الكائنات والأشياء من زوايا متعددة، تساعد على اكتشاف الطيات المجهولة، وتغرس الدهشة فى الأشياء التى كستها بلادة الألفة، وإذا كنا قد رأينا العين الراصدة فى الصورة «**الخريفية**» التى اقتبسناها الآن، تتخذ موقعها أسفل اللوحة، فإننا يمكن أن نرى العين الراصدة فى مشاهد أخرى، وقد أخذت موقعها فى أعلى اللوحة، أو فى موقع العلو البعيد الذى تكاد تختفى فيه الملامح، ولايبدو منها حركة «**الظلال**» أو «**السلويت**» كما تعرفه فنون الرسم الحديثة .

وقصيدة «**عاشقان**» فى ديوان «**رماد الأسئلة الخضراء**» **لمحمد إبراهيم أبو سنة**، يمكن أن يتحقق فيها هذا النهج التصويرى فى رصد الظلال: حيث يساعد الإيقاع السريع لتفعيلة بحر الرجز: «**متفعلن**» إلى جانب تجاور الجمل والكلمات دون الاستعانة بأدوات «الوصل» غالباً، يساعد هذا كله على تدحرج الكلمات والصور، فتبدو العين والأذن لاهثة وراءها، تهمل الملامح والتفاصيل وترصد الخطوط العامة:

« تقابلا فابتسما .. تكلما واحتدما، تعانقا.. تماوجا وارتطما .. تفجرا .. هوى.. ريحا دما، تناغما كأنما هما.. لحنان صاعدان للسما، وحلقا .. نجمين أزرقين طائرين أخضرين، مثلما، تفتحا .. تداخلا .. كغيمتين تنميان برعما ».

إن سرعة اللقطات هنا يمكن أن تُحسّ لو قارناها بصياغة شعرية أخرى لموقف مشابه، وهى صياغة كانت تعد منذ عقود قليلة تجسيدا للسرعة والإيجاز، فتمثله فى قول شوقى:

نظرة فابتسامة فسلام

فكلام فموعد فلقاء

ففراق يكون فيه دواء

او فراق يكون منه الداء

حيث يؤدى حرف العطف دوره فى رسم تخوم لكل حدث على حدة، حتى وإن أفاد «**الترتيب والتعقيب**»، وحيث تظل أجزاء الحركة أرضية مطمئنة ، على حين أن الحركة السريعة المتداخلة عند « **أبو سنة**» يلحق بها لون من التصعيد ، فتظهر النجوم والغيوم والطيور والسماء فى إطار مكانى واحد مع الأرض ، وتختص من ثم كل التفاصيل التأنية ، وتسعى القصيدة من وراء الهرولة على التفاصيل إلى هدف اخر ، يكمن فى التأكيد على أن هذا المشهد ليس إلا جزءا من اللوحة ، وتأتى مشاهد أخرى لتكتمل بها الدائرة :

« **تصادما . تسابقا إلى الذبول والظلماء، تململا ، تنافرا .. هما هما توقفا هناك**

فى المدى ، وأطفأ الربيع فى عينيهما، تجمدا، تجسدا ، فى الليل حلما معتما، تباعدا .. تراشقا ، تكسر القنديل فى خديهما.. وغاب بحر أزرق فى ليله آب النهار مظلما تباعدا وانبهما، انقشعا، لا شيء يبدو منهما.. هما هما سحابتان فى السماء قد مرّتا، لم يبق من بعدهما، شيء سوى دمعهما.. يسبح فى المدى .. هوى.. ريحا.. دما...»

إن ابتعاد العين الراصدة عن المشهد المرصود جعل المدى يتسع اتساعا مكانيًا بيّنا، اختفت خلاله الملامح الدقيقة، وحلت محلها الخطوط والظلال، واختفت العقبات الفاصلة. فتداخل العاشقان مع النجم والغيم والقنديل والبحر واتساع المدى، ولقد ولد هذا الاتساع المكانى، اتساعا زمنيا موازيا فلم تتوقف اللوحة عند لحظة عشق ينتعش لها القلب، أو لحظة صدام أو فراق تنفطر لها النفس، وإنما رسمت دائرة زمانية تكاد تتلامس فيها لحظة البداية والنهاية كما رسمت من قبل دائرة مكانية، تكاد تتلامس فيها قبة السماء بتراب الأرض، وتلك واحدة من الإمكانيات التى يتيحها التصوير الشعرى، حين تحتفظ العين الراصدة بمسافة بينها وبين المشهدالمرصود.

إذا كان التأمل فى وسائل «**التصوير الشعرى**» عند أبو سنة، قد كشف عن بعض إمكانيات الشاعر المعاصر، فى توظيف عناصر الواقع لبناء عالمه الشعرى، فإن هناك إمكانيات أخرى كثيرة، من بينها ما يمكن أن يسمى بطريقة «**المشاهد المتجاورة**» أو «**الخلايا المتجاورة**»، وهى تعتمد على فكرة الربط الإيحائى غير المباشر بين عناصر فى الواقع يختار الشاعر جزئيات منها. ليضعها متجاورة فى عالمه الشعرى، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقارنة المشهورة، ولقد عرف الشعرالعربى منذ فترات طويلة اللجوء إلى هذه الطريقة، وإن كانت أقل شيوعا من طريقة الربط التشبيهى المباشر، أو الاستعمار الذى تندمج فى إطاره العناصر، وربما يقرأ المرء فى شواهد النحاة القدماء قول الشاعر:

اتانى انهم يمزقون عرضى

جحاش الكرملين لها فريد

فلا يجده إلا لمحة شاهد على الربط غير المباشر من خلال وسيلة المشاهد المتجاورة، فأولئك الذين يمزقون عرضه بالحديث عنه فى جانب من المشهد، والنهيق العالى **لجحاش الكرملين** فى جانب آخر، دون أن يربط الشاعر بين المشهدين ربطا كان يمكن أن يرضى حاجة البلاغيين القدماء إلى البحث عن قاعدة مطردة للربط بين عناصر الواقع، سلمت لهم فى التشبيه والاستعارة، ولم تسلم لهم فى مثل هذا اللون مع طرافته وفنيته، فلم يحظ بمعالجة فى البلاغة القديمة، وأظن أنه لم يحظ كذلك بعناية كافية فى البلاغة الحديثة.

ولا شك أن الشعر الحديث ازداد جنوحاً إلى هذه الوسيلة الفنية من خلال فنون التصوير الحديث، وخاصة التصوير المتحرك «**السينمائى**» أو «**التليفزيونى**» حيث يتم التأثير فى الرأى والوجدان معا، من خلال فكرة

المشاهد المتجاورة، وما يتولد عنها من إيحاءات يخطط لها سلفا، وتتزاوج فيها الكلمة مع الصورة. أو الصورة مع الصورة الأخرى تزاوجاً مؤثرا، وليس فن الإعلان التجارى فى الصور المتحركة إلا تجسيدا للتكثيف المقطر و الزائف فى كثير من الأحيان، للتأثير من خلال فكرة المشاهد المتجاورة، وليست وسائل التصوير واختيار المشاهد فى الدعاية السياسية، والدعاية المضادة إلا وجها آخر من أوجه هذه الفكرة أما الحمائم التى تطير مع كلمات القصيدة التى تبث فى الأجهزة المرئية وشلالات المياه الرقراقة وعيون الحسان التى تظهر وتختفي، فليست جميعها إلا محاولة لتهيئة المناخ الملائم من خلال وسائل تنتمى إلى نفس الإطار.

إن الشاعر المعاصر يستطيع أن يلجأ إلى طرق عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية، فقد يلجأ إلى الرصد السريع للقطات المتجاورة، وقد يلجأ إلى «**التعميق الرأسى**» لكل لقطة مشكلا منها خلية نامية، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة، ليعمقها بدورها تعميقاً رأسياً، تاركاً لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماسّ أو التعانق أو التوازى، لتتوالد من خلال ذلك كله فى نفس القارئ عشرات الإيحاءات الواردة، وإلى الطراز الأول تنتمى قصيدة: «**غانية فى مقهى**» من ديوان «**رقصات نيلية**»، حيث تتجاور المشاهد فى مطلع القصيدة على النحو التالى:

« **قنديل مطفأ**

ذكرى امرأة غائبة

كاس فارغة .. وسحاب

رجل فى زاوية معتمة ،وكتاب

جلس يهيئ تاريخاً .. للنهر الراكد

....

يطلع من أجنحة الليل ويهوى

فى عينيه .. قمر كذاب

ليل يعتنق نهاراً

وفضاء مكتظ بدموع

سفن تجرى .. لا تدرى وجهتها

سمك يتعفن فى أقفاص النجوى ».

إن عناصر الإحباط التى بالرمز الذى يحاول أن يكتب تاريخ النهر الراكد، تتشكل فى الظلمة والفراغ والركود والعفن وفقدان الهدف، ومن ثم فإن حصادها قد يبدو غير ذى معنى، وفى أفضل أحواله يبدو غريبا:

« **تتعالى صيحات الأغراب.**
ما هذا الشفق المذبوح على هيئة طير
تتدلى منه عناقيد الحزن، تلوح وجوه لا نعرفها
لا تعرفنا جزر ممعنة فى عزلتها
غرف باكية من خلف الأبواب».

إن المشاهد المتجاورة التى بدأ تجاورها من خلال صور أليفة، جنح بها الإحباط إلى مناخ الصورة الغريبة، وسوف ينتهى بها إلى مناخ الصور الأكثر غرابة:

« **يخلو المقهى، من بعض الأوجه تعبر فوق مراياه لتفنى فى الطرق «الطينية».. ومْضُ شعاع، لاح وراح وراء الأحباب،**
يتثاءب جرو معتل، يلعق وجه زمان أعمى،
يمضى قمر يتهادى، لا يعرف وجهته يتداعى
نهر يصحو وسماء تتامل فى عينيه كواكبها

صلصلة الأجراس الواهنة

تدق لتوقظ بعض زهور نائمة

فى وجه محتضر خلاب ».

إن الدائرة وهى تحاول أن تكتمل، تجعل النهر يصحو، وتدق الأجراس لكى توقظ بعض الزهور النائمة فى الوجه «**المحتضر الخلاب**» وهو وصف ثنائى يحاول أن يجسد قطبى الدائرة: «**الإحباط - والأمل**»، ولكن نزعة التفاؤل التى شاعت فجاة فى المقطع الأخير، ربما لا نجد سنداً قوياً لها فى النمو التدريجى الذى شاع فى تجاور المشاهد خلال المقاطع السابقة.

«المشاهد المتجاورة» تقود أحياناً إلى «**الخلايا المتجاورة**» كما أشرنا وفى هذه الحالة يتحول المشهد إلى خلية نامية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساسٌ ما، ثم يستدير إلى نقطة تبدو وكأنها نقطة بدء جديدة يتشعب بها وتنمو بين يديه، وعند اكتمال نموها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة، وإلى استمرار تأمل الأحاسيس المتشابهة، وأمام الشاعر عندما ينسج على هذه الوسيلة الفنية، فرصة المراوغة والمناورة من خلال التركيز على نقاط المفارقة والتشابه، أو تحويل تخوم الخلايا إلى أبنية لغوية يتسع معها مدى القصيدة، كما يمكن أن نلمح ذلك فى قصيدة «**رقصات نيلية**» التى يحمل الديوان عنوانها، والتى شكلها الشاعر من خمسة مقاطع رقمية (**تصدر كلَّ مقطع منها رقم مسلسل**) طرح الشاعر فى المقطع الأول منها رموز النيل من خلال ثلاث خلايا: الحب ـ الحياة ـ البهجة:

« **ممعن فى صباه الجميل، ذلك النيل**

يقبل منفعلا راقصا، ليمارس أهواءه

فى حنايا الحقول

يشتهى لمسة الجذر فى القاع

تنهض كل الغصون على ساقها

عاريات على صدره تستطيل

هل هو الحب فى لهوه .. يتدلل فى رقصة،

ويباغت أعضاءنا بالذهول ؟ »

إن رمز النيل العاشق للصبايا يمتد فى الوجدان الأسطورى إلى فكرة «عروس النيل»، التى كانت الأساطير تزعم أن النيل ليس يرضى ويرسل فيضانه إلا إذا أُهديت إليه عروس كلّ عام، ساعتها ينتشى النيل ويفيض خيره على الضفاف، ولقد كانت تلك الأسطورة مصدراً لتأملات شعرية على مدى العصور، لعل من أشهرها **غنائية شوقى** الرقيقة التى رصد فيها الأسطورة من زاوية تختلف عنها الزاوية التى عالجها «**أبو سنة**» فيما بعد، فقد ركز **شوقى** على مشاعر «**المعشوق**» فى حين ركز «**أبو سنة**» على مشاعر العاشق، ولنتأمل قليلا فى لوحة شوقى الموازية:

ونجية بين الطفولة والصبا

عذراء تشربها القلوب وتعلق

كان الزفاف إليك غاية حظها

والحظ إن بلغ النهاية موبق

لاقيت أعراساً، ولاقت مأتماً

كالشيخ ينعم بالفتاة، وتزهق

فى كل عام درة تلقى بلا

ثمن إليك وحرة لا تصدق

حول تسائل فيه كل نجيبة
سبقت إليك متى يحول فتلحق
والمجد عند الغانيات رغيبةُ
يبغى كما يبغى الجمال ويَعشق
إن زوجوك بهن، فهى عقيدةُ
ومن العقائد ما يلب ويحمق
زفت إلى ملك الملوك يحثها
دين ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها
ترب تمسح بالعروس وتحدق
مجلوة فى الفلك يحدو فلكها
بالشاطئين مزغرد ومصفق
حتى إذا بلغت مواكبها المدى
وجرى لغايته القضاء الأسبق
ألقت إليك بنفسها ونفيسها
وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها
أأعز من هذين شئ ينفق
وإذا تناهى الحب واتفق الفدى
فالروح فى باب الضحية أليق

إن **لوحة شوقى**، على غنائيتها الرقراقة، ظلت محتفظة للشاعر بوقاره، فلم تبتل أقدامه ولا أطراف ملابسه بماء النيل، ولكنه ظل فى مأمن على مسافة غير بعيدة من شاطئه، يرقب المشهد ويسجل ما يجرى على السطح، ولعل ذلك يذكرنا بفكرة **الصورة الكلاسيكية المطمئنة** التى أشرنا إليها فى بداية هذه الدراسة، والتى تعطى مجالاً للتأمل واستخراج الحكمة، وأبيات شوقى التى أشرنا إليها، تتخللها فى الديوان بعض من أبيات الحكمة المستخلصة مثل قوله:

ما أجمل الإيمان لولا ضلة
فى كل دين بالهداية تلصق

وعدم الالتفات إلى العاشق ومشاعره عند **شوقى** جعل النيل يبدو عنده شيخاً عجوزاً يقتنص فتاة عذراء فينعم هو، وتزهق هى، وأ**بو سنة** عندما تقمص النيل العاشق تابع مشاعر الخصب والجمال والنماء المتولدة عن عشقه:

إنه يتسلل متسرباً للشغاف
إنه لا يخاف
عشقه يتحول أجنحة، يتبرعم ثم يصير حقولاً
بساتين .. نخلاً .. مراكب يصدح فيها الغناء
عشقه : مصر
هذى طفولته ... ما تزال مراوغة
والعصور التى حدقت فى مراياه .. ترتد مقهورة
والظلام يراقص أحلامه والنجوم بذور
إلى جانب خلية الصورة

إلى جانب **الخلية** التى جسدت معنى **العشق** الصادر عن ذات **النيل**، والمتمثل نماءً وخصبا ومراكب ومرايا، توجد خلية موازية تجسد الحياة، وهى ليست مختلفة عن الأولى إلا كما تختلف درجات الألوان المختلفة التى يتشكل فيها الطيف، ولكنه يلاحظ أن **خلية العشق** كانت صادرة عن النيل، على حين أن خلية الحياة، امتصها أولاً، فهى آتية إليه، ثم بثها ثانياً، فأصبحت صادرة عنه، ولنتذكر هنا فكرة «**الجذور والثمار**» ولحظات التحول، والتغير الدقيق، وتبدل المذاق، ثم

التشكل الخلاق المدهش، وهى كلها مراحل تمر بين البذرة والثمرة وتختلط الألياف بكثير من أسرارها، ويدرك المتأمل لدقة الخلق وجمال الصنع بعضاً منها، وقريب منها ما يتم فى لحظة الإبداع الشعرى من تحولات تتم بين المادة الطبيعية الأولى (الجذور)، والمادة الفنية الأخيرة، الصورة الشعرية أو (الثمار). ولنتأمل هنا تحولات أشعة الشمس فى خلية «**الحياة**» فى قصيدة «**رقصات نيلية**»:

إنه يمسك الشمس فى جسمه .. موجة من مرايا

وينشرها فى الظلام .. قلوباً تدق.

عيوناً تسافر للصبح،

طيراً يظلل بالخفق أعماقنا

فتقوم البلاد على دهشة المستحيل

فالمسافة كبيرة بين شعاع الشمس، التى تستقبلها وتبثها موجه مرايا النيل، وصيرورتها الشعرية فى صورة دق القلوب، وسفر العيون، وظلال الأجنحة الخافقة، لكن مناخ الصورة يذوب المسافات ، ويجعلنا لا نستشعر آليات التغيير، وإن كانت كلمة «**البلاد**» فى ختام الصورة تبدو أقرب إلى مناخ «**الجذور**» منها إلى مناخ «**الثمار**» الذى جاءت فى سياقه، ولو حلت محلها كلمة «**الضفاف**» أو شئ يماثلها، لكانت أكثر اتساقاً مع مناخ السياق.

إن خلية أخرى يمكن أن تجسد «**البهجة**» تجاور خليتْى العشق والحياة، وإن لم يكن قد تحقق لها من النمو ما تحقق لهما:

راقصٌ

لا السيوف على رأسه «أوقفته»

ولا الطين فى قلبه يقعده

يعرف النيل .. مَرْقَى غواياته .. يصعده

إن الخلية الثالثة، على قصرها، حملت بذرة فكرة جديدة، تساعد على خلق التوازن داخل جسد القصيدة، وهى فكرة «**العوائق**» التى تحد من فكرة «**التوق**» المجسدة فى خلايا العشق والحياة، والتى تبلغ أوجها فى خلية البهجة، لكى ترتد فى لحظة القمة فتتذكر الضد، كما يقول شوقى فى قصيدة النيل:

«**والحظ إن بلغ النهاية موبق**»

إن توق النيل إلى عشق الضفاف، يحد من انطلاقه طين فى قاعه يمكن أن « **يقعده** » وسيوف على رأسه يمكن أن « **توقفه** ». ومع أن المقطع الذى بين أيدينا أتى بالعوائق على سبيل النفى، فلا السيوف أوقفته، ولا الطين يقعده، إلا أن رائحة العوائق بدأت تفوح فى القصيدة، وتشكل جوهر الصراع الخفى، وتتسلل العوائق إلى تخوم الخلايا، وتبرز فى شكل تساؤلات:

ما الذى لا ينير؟

حين يأتى المساء

فوق هذى البلاد

ما الذى لا يطير؟

حين تقعى الصخور

فوق كل الصدور

غير أن العوائق التى تحد من انطلاقة «**التوق**» يمكن أن تدخل بهدير النهر إلى دائرة التحدى، وهى دائرة تولد طاقات جديدة، فالصخور التى تعترض مجرى النهر، قد

تحبس بعض مائه إلى حين لكنه حين يستجمع قوته، يواصل هديره وقد تولدت عنه طاقة جديدة:

صولجان الحجر

طالع من خرير المياه

وغناء القمر

ساطع فى ضمير الحياة

.....

عابث يشتهى

أن يكون طليقاً

حين تهوى القيودْ

على معصميه

فيجعل منها أساور

فوق الزنود

إن هذا التلاقى الفنى لعناصر « **التوق** » و«**العوائق**» و«**التحدى**» من خلال الخلايا المتجاورة، هو الذى يجعل شعاع الأمل يمتد مرة أخرى من أسطورة «**إيزيس**» التى يمكنها أن تجمع أجزاء الجسد الميت، فتعود إليها الحياة من خلال فكرة «**الخلايا المتجاورة**» أيضاً التى كان على إيزيس أن تحكم وضع كل واحدة منها فى مكانها الملائم، ليتدفق فيها معنى الحياة، كما كان على الشاعر من بعد أن يقوم بنفس الصنيع فى بناء خلايا قصيدته، ومن هنا فقد جاء المقطع الخامس والأخير فى القصيدة يحمل عنوان: «**أغنية كلاسيكية إلى إيزيس**» وجعله الشاعر يصاغ أيضاً فى شكل «**كلاسيكى**» فجاء مطلعه وكثير من أبياته على وزن **بحر الخفيف**، وخرجت أبيات قليلة عن مناخ هذا الإيقاع «**الكلاسيكى**» أو تسامحت فيه قليلاً، ولم يكن هذا فى صالح المقطع الذى كان على الشاعر أن يتحكم فى إيقاعه، كما تحكم فى كثير من التوازنات، خلال بناء القصيدة، وأن يجعلنا نستسلم لإيقاع المطلع الهادى:

يا غصون الصفصاف كفى نحيبا

لا تليق الأحزان بالعشاق

كل هذا اللهيب يرعش فيه

خفقات الضلوع بالأشواق

وألا يجعلنا نتمنى ونحن نقرأ البيت الأخير من القصيدة:

فانهضى واحملى الزمان صغيراً

آن يا نيل [للفجر] أن يحين طلوع

نتمنى أن يختفى الفجر من الشطر الأخير من القصيدة، لتستمتع حواسنا بسلاسة الموسيقى، كما استمتعت بسلاسة البناء ودقته فى أجزاء القصيدة المختلفة، وفى كثير من قصائد الديوانين الجيدين «**رماد الأسئلة الخضراء**» و«**رقصات نيلية**» للشاعر **محمد إبراهيم أبو سنة**.

مراد عبد الرحمن مبروك

الشخصية الروائية وجدلية العجز والفعل في روايات حمدى البطران

حمدى البطران واحد من الروائيين المصريين الذين يقطنون صعيد مصر، ومن المقلين فى إنتاجهم لأنه ممن يقرءون أكثر مما يكتبون، إنه واحد ممن يعايشون الواقع السياسى والاجتماعى والثقافى والفنى معايشة حقيقية فى إبداعاته الروائية، فقد ظل أكثر من عشرين عاما يقرأ ويتأمل الواقع العربى الحاضر. وتلح عليه لحظة المخاض الروائية فيختزلها حتى تنضج، وعندما نضجت لحظة الكتابة الروائية بنضوج وعيه، انطلق يكتب.. فكتب فى بداية حياته الأدبية مجموعة قصصية هى «**المصفقون**»، وبعدها انطلق لكتابة الرواية، فكتب ثلاث روايات هى «**اغتيال مدينة صامتة**» و «**ضوضاء الذاكرة الخرساء**» و «**مواسم الهذيان**» .. لذلك فإن دراستنا تدور حول الشخصية الروائية وصراعها بين العجز والفعل فى هذه الروايات الثلاث. لأن جدلية الصراع بين العجز والفعل تمثل محورا بارزا فى بناء شخصياته الروائية، واعتمد على الملامح الفنية المستحدثة فى صياغته لهذه الروايات، فضلا عن توافق هذه الملامح الفنية مع رؤيته للواقع المعيش الذى يعبر عنه. ومن ثم فإن دراستنا لهذه الروايات تدور حول ثلاثة محاور، هى محور العجز و محور الفعل و محور الأداة الفنية .

١ ـ محور العجز :

١ ـ ١

ويعنى به العجز الذى ينتاب الشخصيات الروائية، عندما تتطلع إلى واقع جديد، إنها تتطلع إلى الفعل الإيجابى الذى يشكل واقعا جديدا، لكن الفعل السلبى يدهمها فتظل عاجزة عن القيام بدورها. وفى رواية «**اغتيال مدينة صامتة**» يتضح هذا العجز، الذى ينتاب شخصيات الرواية خاصة الشخصية الجوهرية ، أو شخصية الراوى «أحمد» ، الذى تدور حوله كل أحداث الرواية. وهذا العجز يأتى نتيجة انقلاب المعايير الاجتماعية السائدة .

إن أحمد برغم إنه حصل على بكالوريوس الهندسة إلا أنه يستعطف سليم البواب ليساعده فى الحصول على وظيفة، ففى ظل انقلاب الهرم الاجتماعى يصبح لسليم البواب قوة أسطورية، فيحقق ما يعجز عن تحقيقه الآخرون .

إن أحمد رمز للمثقف العربي، لكنه لا يملك غير الكلمة. لكن الكلمة لا تفعل شيئا فى مقابل انهيار الواقع. حتى عندما انضم إلى الجمعية التى كونها الدكتور عبد الرشيد، لم يفعل شيئا، لأن ـ ما تشيده كلمات الرفاق يهدمه فعل سليم، والعمدة، ومرشح الحزب، ومستر جيمس، وماركو .

إن أحمد يعجز أيضا عن التوحد بمحبوبته حورية رمز الخصب والأرض والوطن. فتتداعى عليه تارة فى أحلام النوم، وأخرى فى أحلام اليقظة، ولكن إحساسه بالمطاردة والخوف يقتل داخله الرغبة فى الفعل أو الخلاص، حتى عندما ينفرد بحورية فى حجرتها يتوهم أنه ضاجعها، وأنه اكتشف سقوطها، فيعجز عن احتوائها ويهرب ويخيل إليه أن الغرباء الذين نهبوا ثروات الوطن فضوا بكارتها وأصبحت ضائعة بضياع الثروات، إن حورية يحملها الكاتب دلالة إيحائية ورمزية فتتجاوز الصورة حد الصورة الجسدية للمرأة، إلى صورة أعمق دلالة، فتصبح حورية رمزا للوطن الأم، إن ضاع الوطن، واستلب ضاعت حورية وسقطت ..

لذلك فإن اللحظة الوحيدة فى الرواية التى اقترب فيها أحمد من حد الفعل وتجاوز العجز الكامن فى أوصاله، هى لحظة توحده بحورية. لكن العجز ينتابه، ويسيطر عليه الوهم والخوف فيهرب .. إن الكاتب استطاع بمهارة فنية أن يحدث حالة امتزاج فعلى بين صورة حورية، وصورة الوطن. وعندما يعجز أمام حورية فهو بالفعل عاجز عن مواجهة الغرباء، مثل جيمس وماركو، ومواجهة الطفيليين مثل سليم والضابط الكبير.. بل عاجز أيضا عن كشف سرقاتهم للصخور المشعة التى يصدرونها للدول الأجنبية العميلة ..

إن التناقض القائم فى الواقع الحاضر بين ما هو كائن ، وما يجب أن يكون ، وبين الأنا الذاتية والجماعية جعل أحمد وحورية والدكتور عبد الرشد وإسماعيل والشاعر أنيس رمزى يشعرون بالعجز الدائم ، ففى الوقت الذى يبكى فيه أحمد صور شهداء قريته ، يعلن الزعيم أنه قد حان وقت السلام ، ومن ثم يشعر أحمد والرفاق بالعجز يدب فى أوصالهم يقول الراوى : « **كان قد غاب فى الدخان الذى خيم على الجزيرة ، مختلطا بدخان آلاف القنابل التى ألقيت على شباب مثله ... يومها صرخت مئات القرى فى وقت واحد . وناحت فى أركان المدن سيدات ارتدين السواد ... ووقف الزعيم بعد ذلك فى وسط القاعة الفرعونية يعلن للعالم أجمع أن وقت السلام قد حان وأننا قد حاربنا عندما دعينا للحرب** » ص ٢٨ .

إن أحمد عندما يحاول أن يتخلص من العجز عن طريق الحلم يشعر بالمطاردة أيضا . إذ عندما أغمضت عيناه فى الحجرة رأى أنه يحتضن مخلوقا غريبا فى هيئة سمكة ، لكن الكلاب ظلت تطارده وهو يجوب الوديان والصحراء والحدود هاربا من الكلاب التى تحاصره من كل ناحية ، حتى يصل حدود السودان ،

وأدغال أفريقيا ، وحينئذ تكف الكلاب عن الجرى ويستيقظ ليجد نفسه نائما فى الحجرة الكائنة بموقع الشركة فى الصحراء الشرقية ..

فى هذه الصورة الحلمية استطاع أحمد أن يقاوم العجز . لكنه كان يشعر بالمطاردة . وتأتى الرواية ترجمة لهذه الصورة الحلمية ، فلا يقع فريسة لأفكار ومؤامرات الكلاب المتطفلين على ثروات الوطن مثل سليم وجيمس وماركو ، برغم إغرائهم له بالسفر لأمريكا ، لكنه يرفض السفر ويقرر العودة إلى حورية وأمه ، وكما نجا من مطاردة الكلاب فى الحلم ، فقد نجا من مطاردة الانتهازيين له . إلا أن ذلك يتحقق من خلال الصورة الحلمية التى يحلم فيها الراوى بواقع جديد . إذا كانت الكلاب فى الأحلام والواقع ظلت تطارده حتى وصل خارج حدود الوطن كى لايكشف سرقاتهم ، فإن الراوى يتحدى هذه المطاردة ويبغى التوحد فى حورية والانتماء إليها ويرفض الرحيل ، ومثل هذه الصورة الحلمية تشكل موقف الراوى تجاه الواقع الحاضر ..

إن حورية ينتابها العجز أيضا مذ مات والدها فى السجن من شدة التعذيب متهما بقضية سياسية ولم يعثروا على جثته واكتفى السجان بمنحهم شهادة وفاة له . ولم تستطع حورية أن تفعل شيئا غير الكلمة ، فانضمت للجمعية ، وهنا يطرح الكاتب فى كل رواياته جدلية الصراع بين الكلمة والفعل ، لكن الكلمة عنده عاجزة عن مواجهة السيف والفعل المادى .. فمرشح الحزب يثبت وجوده لابفكره بل برجاله الذين يحملون بنادق آلية ويطوفون النجوع والقرى ، ومن ثم يصبح أحمد وحورية وإسماعيل ورمزى والدكتور عبد الرشيد نموذجا لانهزامية المثقف الذى لايملك غير الكلمة ، وتظل الكلمة فى صراع مع الفعل ، لكنها لاتقوى على المواجهة، وعندما تحدى أحمد العجز وجنح للفعل فى توحده بحورية واحتوائه السمكة كان حلما كامنا فى لاوعى الراوى لم يتحقق بعد ..

١ ـ ٢

ثم يتطور العجز ويصبح أكثر دلالة فنية فى روايته «**ضوضاء الذاكرة الخرساء**» التى تعتمد فى بناء شخصياتها على تكنيك تيار الوعى ، ويتضح هذا العجز منذ بداية الرواية ، فلايشعر مختار بالرغبة فى الحديث مع ماريان ، ففى واقع يسيطر عليه الصمت لاتستطيع الشخصية الإفصاح . بل تنطوى الذات حول ذاتها وتنسحب إلى عوالمها الداخلية يقول الراوى : « **ولكنه نظر إليها بارتياب مرجعه عجزه ، عن مواصلة الحديث معها** » ص ٤ .

ويشعر بالعجز أيضا عندما تداعت عليه صورة محبوبته « شمس » التى أحبها فى سنوات الصبا ، وعندما أسروعاد من الأسر ضاعت منه وتزوجت غيره . وظل بعدها يعانى مرارة الهزيمة، إذ كيف يدافع عنها ثم يعود إليها فلا يجدها ؟

إن مختار يشعر بالعجز أيضا عند ما يقبض عليه فى مطار أسوان وتضيع منه المحبوبة الأخرى «ماريان» ويتهم بقضية لايدرى ، عنها شيئاً . ويعانى الذل والقهر منذ ترحيله من أسوان إلى القاهرة ، وحتى دخوله زنزانته فى السجن لمدة خمس سنوات فقد فيها الإحساس بالزمن من فرط التعذيب والضياع ، فأثناء

ترحيله وضعوا على عينيه لفافة كى لايرى معالم الأشياء . وقيدوه حتى أدمى القيد معصمه.

إن العجز قد ضيع منه شمس و ماريان ، وجعله يفقد الحلم ، بل إن الصمت الذى خيم على بعض الشخصيات هو ما جعل الروائى يستخدم التداعى النفسى الحر للمعانى . وإذا كان مختار ظل طوال روايته عاجزا عن الفعل وهاربا من مطاردة الواقع له ، فإن ماريان تمردت على عجزها الذى فرضته الطقوس الحياتية ، ولم تسافر لبرسوم وقررت البقاء مع أبناء مختار حتى يخرج من السجن وتتطلع للخلاص والفعل فى صورة حلمية عند ما تداعت عليها صورة أبيها وهو يقتل التنين ويتركها طليقة وفق إرادتها .

وفى روايات **حمدى البطران** دائما الشخصية الواعية والمثقفة هى التى تشعر بالعجز ، لأنها لاتملك غير الكلمة ، بل إن دور الكلمة افتقد فى « **الرواية** » وكأن الكاتب يدين الصمت ويرجع العجز للواقع الحياتى الذى اتسم بالصمت ، ومن يلجأ للفعل يكون جزاءه القتل مثل جزاء الشاب المصرى الذى أعدم لأنه قتل الأمريكى الذى أراد اغتصاب أخته بحجة التطبيع الحضارى والثقافى .

١ ـ ٣

ثم يزداد العجز ليشمل كل أفراد المجتمع فى روايته « **مواسم الهذيان**» حيث يشعر الراوى وهو ضابط بوليس برتابة الإيقاع اليومى المكرر، بل يقع عليه الظلم ولا يستطيع رده، فقد كتب المأمور تقريرا عنه ترتب عليه نقله من القاهرة إلى إحدى المدن الصغيرة فى صعيد مصر «ديروط»، بحجة أنه كان يكلم هدى كرم فى التليفون لأنها سحرته بجمالها وصوتها العذب برغم أن هدى كرم أصبحت فيما بعد شخصية لها نفوذ سياسى واجتماعى وتتحدث فى المنتديات الأدبية والعلمية عبر شاشات التليفزيون. بينما هو لا يزال قابعا فى مدينته النائية، فيشعر بالعجز ولا يستطيع مقاومة تناقض الواقع ؛ إذ كيف تصبح الغانية صاحبة البار الليلى وربيبة السجون شخصية سياسية واجتماعية ..

ويستمر الراوى فى عرض المفارقات الحياتية التى يعيشها المجتمع والتى تعكس عجز الأفراد والجماعات.

إن سمعان نموذج آخر من الشخصيات التى ينتابها العجز ، فقد أغتصبوا زوجته الجميلة وكان يعمل فى وزارة الخارجية ، وسجن بدون تهمة محددة ، وعندما خرج من السجن لم يجد زوجته ولا أولاده برغم أنه شخصية مثقفة ويجيد عدة لغات . لكنه شعر بالقهر نتيجة المواضعات السياسية والاجتماعية ، وفى السجن جعلوه يترجم لهم « المجلات الجنسية » . ويظل سمعان حتى نهاية الرواية عاجزاً عن فعل شىء ، ولا يملك غير التحديق فى وجوه الضباط ، ويستمر العجز أيضاً ليشمل الأستاذ الجامعى الذى قبض عليه رجال الشرطة وضربه المخبرون والعساكر ، ويعجز عن إثبات الظلم الواقع عليه ويحفظ المحضر لعدم معرفته أسماء الجناة ، برغم أنهم يعملون فى قسم الشرطة نفسه .

إن العجز فى هذه الرواية ينتقل من إطار عجز الأفراد إلى عجز الجماعات ، فيهجم رجال الشرطة بشتى فئاتهم على قرية لا تملك قوت يومها ، ويقتلون رجالها ومن بقى منهم يقدمونه للمحاكمة ، ويشردون نساءهم ، ويلقون بجثث مواشيهم فى الدروب والطرقات

وينثرون ما يجدونه من آثار فرعونية فى الشوارع دون عناية بقيمة الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، ويحاصرون القرية حتى أوشك أهلها أن يموتوا جوعاً . وكل هذا التعذيب بحجة أن أحد أفراد القرية كان يحمل سلاحه وهو يكلم ضابط النقطة . ولا سبيل للفعل أو الخلاص فقد توقف الزمن تماماً ، وانعدمت حتى لحظات الأحلام ، وأصبح المجتمع شبيها بلحظات الموت ، فقد سيطر الفعل السلبى وحل العجز التام .

٢ ـ محور الفعل :

٢ ـ ١

إن الفعل الذى تمارسه الشخصيات فى روايات **حمدى البطران** إنما هو فعل سلبى ، ويعنى به الفعل الذى يمارسه الأشخاص لتحقيق مآرب ذاتية ، وهذه المآرب تخل بتطور المجتمع وتقدمه : لأن صاحب الفعل يعنى بالأنا الذاتية ، دون أن يولى عناية بالأنا الجماعية بينما الفعل الذى كان يطمح إليه الأفراد العاجزون مثل أحمد وحورية وعبد الرشيد ورمزى أنيس فعل إيجابى لأنهم يتطلعون إلى واقع جديد للأنا الجماعية ، لا يمكن أن يتحقق بهذا الفعل السلبى الذى تمارسه الطبقة الطفيلية والانتهازية .

ففى رواية « **اغتيال مدينة صامتة** » تمثل الفعل السلبى فى مجموعة من الشخصيات الطفيلية أهمها ، سليم البواب ، و**مستر جيمس ، وماركو** ، ومرشحو الحزب ، والعمد . الذين يفرضون سطوتهم على أهل القرى بالبنادق الآلية .

وفى واقع يسيطر عليه الفكر السلبى ، يكون على أحمد أن يترك القرية هرباً من الواقع المخزى ، لكنه و جد المدينة ليست أقل حالاً مما يحدث فى القرية ، فقد امتلأت شوارعها العريضة بلافتات وإعلانات المرشحين . ويستمر طوال الرواية الصراع بين الكلمة والفعل ، لكن الكلمة لا تقوى على المقاومة ؛ حيث يظل الفعل السلبى مطارداً لها ، حتى بعد أن انتهى موكب الزعيم بمناديل المعزين ، ظل سليم كما هو متربعاً أمام عمارته بينما تبكى إيزيس أوزوريس وتنشد المخلص القادم ، وحورية ضائعة ـ بعد ـ تنتظر عودة أحمد ، وكأن هذا الفعل لم يغير شيئاً فى تراكيب الواقع؛ لأن الكلمة لم تطرح فكراً محدداً ، بل طرحت أفكاراً متخبطة . وتتمرد حورية على هذه الأفكار التى تقود إلى المرض لأنها لا تفعل شيئاً فى واقع لا تجدى فيه الكلمة ، فتقول لعبدالرشيد : « **إن رغبة كل المفكرين فى تضمين كل نزعاتنا بإطار فلسفى أو سيكولوجى إنما هى نوع من الجدل الذى يقودنا إلى المرض**» (ص١٥) .

ومن ثم يظل الفعل فعلاً سلبياً يحدث لأجل تحقيق مآرب الطبقة الطفيلية ، ويستمر الصراع بين الكلمة اللافاعلة والفعل السلبى ، وعندما تفعل الكلمة يكون فعلها حلماً لا واقعاً ..

٢ ـ ٢

ويصبح هذا الفعل فعلا أكثر وضوحا في روايته «**ضوضاء الذكراة الخرساء** » .. حيث يتناسب العجز والفعل تناسبا طرديا .. فكلما زاد العجز زاد الفعل السلبي . وفي هذه الرواية يزيد الفعل السلبي ويزيد تبعا

له العجز ، وتمثل هذا الفعل فى القهر الذي يمارسه الضباط على مختار في مطار أسوان وفي رصدهم لكل تحركات ماريان .. وفي أثناء ترحيلهم لمختار من أسوان إلى القاهرة تتداعى على ذهنه كل مواقف القهر التى مارسها الزعماء بدءا بالملك الشاب الذي غرق في ملذاته مرورا بالزعيم الذي أراد أن يقذف بالعدو في البحر ، وانتهاء بالزعيم الذي تحدث عن العدل والحب والرخاء..

إن أحد الزعماء ـ كى لا يعكر صفو اللقاء الحضارى أعدم الشاب المصري وابن عمه لأنه رفض أن يغتصب أختَه شاب أمريكي بحجة التطبيع الحضاري والثقافى ، ويحمل الكاتب شخصياته وتعبيراته مدلولات ـ إيحائية ، فتصبح مثل هذه الشخصيات رمزا للفعل السلبى الذي شاع فى المجتمع نتيجة انقلاب القيم الحياتية فى المرحلة الزمنية التي تعالجها الرواية .

إن مختار فى مطار أسوان يصبح عاجزاً والضابط فاعلاً، فيسخر منه ويزج به فى عربة السجن لترحيلة إلى القاهرة، ويستدعى الكاتب عن طريق التداعى الحر أفعال الزعماء وممارساتهم الذين قهروا شعوبهم والجموهم بلجام الصمت، فعزلوا الكلمة عن الفعل، وجعلوا الشخصيات التى تملك الكلمة معزولة عن سياقها الاجتماعى فأصبحت الكلمة لا تجدى شيئا .

٢ - ٣

وعندما توقف دور الكلمة فى «**المدينة الصامتة**» وحل الصمت في «**الذاكرة الخرساء**» تفشى الموت والانعزالية فى «**مواسم الهذيان**» فقد سيطر الفعل السلبى بتحكم الطبقة الطفيلية فى مسار الواقع الاجتماعى .

وعندما يتفشى السقوط فى المجتمع نتيجة انقلاب الأوضاع السياسية والاجتماعية ، والثقافية تفتح السجون أبوابها وتنصب المشانق والمحاكمات للأبرياء خاصة عندما توجه رجال الشرطة ، وقوات الأمن وقوات المسطحات المائية وقوات البحث الجنائى ، والقوات الخاصة إلي قرية أم مساعد وحاصروها وضربوا رجالها ونساءها بالسياط يقول الراوى : «**قبل أذان الفجر كانت القوات قد حاصرت القريتين من الشرق والغرب وبدأت قوات البحث الجنائى والقوات المخصصة لذلك فى تفتيش البيوت وعندما دخلنا أول بيت لم نجد غير بضع عنزات وحمار ، ولم يكن فى البيت سوى غرفتين واحدة فيها المواشى والأخرى فيها الأسرة كلها الرجل والزوجة والأولاد.... وفي الشارع كنت أستطيع أن أرى الغلال المبعثرة في الرمال والأوانى التي كان فيها الجبن القديم والزبد والسمن يملأ المكان ، وفي ساحة كبيرة وسط البلد قام المخبرون بجمع أعداد كبيرة من الرجال العُرايا وانهالوا عليهم ضربا بالسياط**» (ص ٧٢ ـ ٧٤) .

وبرغم التعذيب والقهر إلا أن رجال الحزب وأعضاء مجلس الشعب ورئيس المدينة وكبار المسئولين لايولون عناية لهذا الأمر ، لكنهم حضروا ليصلحوابين المأمور وأمين الحزب ، وهكذا يصبح الفعل السلبى موجها لصالح الشخصيات الطفيلية ، ويزداد هذا الفعل حتى يهيمن على مقاليد الأمور ، فتنعدم الكلمة والصوت والأحلام ، وتصبح الجماعات البشرية أشبه بجثث الأموات الملقاة فى شوارع ـ قرية أم مساعد ..

إيزابللا إيوليان*
ت : سمحة الخولى

موسيقى جمال عبدالرحيم*

(١٩٢٤ - ١٩٨٨)

بمناسبة مرور خمس سنوات على وفاته :

يقترن اسم جمال عبدالرحيم، المؤلف الموسيقى المصرى المرموق، بتلك النخبة من الشخصيات الفنية الكبيرة، التى آلت على نفسها تحقيق هدف عويص، هو تحقيق الإندماج الموسيقى بين تقاليد الشرق الموسيقية، وأساليب الغرب الموسيقية. ودراسة موسيقاه دراسة



تحليلية تشهد على مدى نجاح هذا المؤلف فى التطبيق العملى لهذا الاندماج العضوى.

لقد استطاع جمال عبدالرحيم، خلال حياته القصيرة، أن يبدع قدرا كبيرا من المؤلفات الموسيقية البالغة التنوع، مثل: **الباليهات، والموسيقى**

* إيزابللا إيوليان باحثة روسية، فى علوم الموسيقى (الموزيكولوچيا)، بمعهد العلوم الموسيقية بموسكو، وهى متخصصة فى دراسات موسيقى الجمهوريات الآسيوية الشرقية، وبلاد المنطقة العربية، ولها عدة كتب كان آخرها: «دراسات فى الموسيقى التقليدية للشرق الأدنى»، و«دراسات فى الموسيقى العربية»، وهى قد شاركت فى المؤتمرات الدولية للموسيقى العربية، وكانت قد كتبت هذه الدراسة لتنشر فى الكتاب التذكارى Festschrift لجمال عبدالرحيم، الذى تصوره هيئة «**الفولبرايت**» فى هذا الشهر، ولكنه وصل متأخرا. والبحث ترجمة من الروسية للإنجليزية جريجورى ليتس، وهو دارس لعلوم الموسيقى أمريكى، وترجمته من الإنجليزية للعربية د. سمحة الخولى.

التصويرية، وموسيقى الأفلام، والموسيقى السيمفونية الأركسترالية، والأعمال الكورالية، ومؤلفات لمجموعات موسيقى الحجرة، والصياغات الجديدة arrangements للأغانى الشعبية، ومؤلفات الأطفال، والمؤلفات ذات النصوص الدينية.. وغيرها.

ولابد أن نعتبر أن الإنجاز الإبداعى الحقيقى لهذا المؤلف، هو فى خلقه للغة موسيقية عالمية لعصرنا، ذلك أن إبداع **جمال عبدالرحيم** لأسلوبه المعبر والمبتكر، يضعه فى منزلة مرموقة، ليس فقط بين مؤلفى مصر، بل إنه، فى موسيقاه، يتجاوز حدود مصر بكثير.

فهو بمؤلفاته الموسيقية التى تطور التقاليد العربية الراسخة وتوحد بينها وبين خبرات الموسيقى الأوروبية الفنية - قد أضاف إضافة هائلة إلى عملية تأسيس «**مدرسة قومية معاصرة» فى التأليف الموسيقى**، فى المنطقة العربية بأسرها. كما أن سيطرته التامة على التقنيات وأنواع التأليف الأوروبية، فى تناوله الشخصى، وفكره الشرقى المبتكر، كل هذا قد جعل - بلا شك - من فن **جمال عبدالرحيم** فنا ينساب ضمن تيار تطور الموسيقى المعاصرة، ويثريها فى «**الاتجاه الشرقى**».

وتراث جمال عبد الرحيم

الإبداعى - على ثرائه وتنوعه - لم يدرس دراسة كافية من المعاصرين. ولازال الأمر بحاجة لقدر من الابتعاد الزمنى والتاريخى الذى يسمح بتقييم كامل لدور هذا المؤلف، فى تطور الموسيقى المعاصرة لشعوب الشرق، ولإضافته إلى الثقافة العربية بشكل يظهر القيمة الحقيقية لهذا المؤلف الفذ، ويوضح دوره فى نمو القيم الروحية للبلاد العربية.

إن القرن العشرين، بكل ما فيه من ابداعات موسيقية فنية وشعبية، إنما هو بحث دائم من مسالك جديدة، للعلاقة بين التراث والتحديث، وهذه القضايا تواجه، فى أغلب الحالات، كل الشعوب غير الأوروبية، ويسعى كل شعب منها إلى اكتشاف طريقه ومسلكه الخاص فيها، بنفس القدر الذى يقوم فيه كل مؤلف معاصر بحل (أو مواجهة) هذه القضايا فى إبداعه بطريقته الخاصة. والاندماج Synthesis بين الشرق والغرب، والسعى للإثراء المتبادل بين الثقافات، هو عملية موضوعية حيوية، يتجلى نتاجها فى إبداع مؤلفين معينين، تكتسب موسيقاهم مكانتها، أولا وقبل كل شىء، بفضل الموهبة، وبفضل القيمة الفنية، ومستوى التمكن التقنى من أدواتهم الفنية.

ويتحقق هذا التغلغل المتبادل بين ثقافات الشرق والغرب، فى فنون البلاد العربية، بوسائل متعددة، وغالبا ما يكون أيسر طريق إلى ذلك، هو تشرب عناصر من اللغة الموسيقية الغربية الأوروبية، باستبدال بعض الآلات الموسيقية الغربية بآلات موسيقية قومية (محلية)، أو الاتجاه لتوظيف آلات غربية مع أخرى محلية، وغالبا ما يتحول هذا التناول - فى التطبيق العملى - إلى التوحيد الشكلى فى النص الموسيقى بين رنين وألوان صوتية، غريبة على طبيعتها، وعلى روح النص.

وهناك طريق آخر لتحقيق «الاقتراب» من الثقافات الموسيقية الغربية. وهو مصاحبة ألحان

فولكلورية بأبسط الصيغ Formulae الهارمونية الأوروبية المحفوظة، وأكثرها بدائية وابتذالا، وهذه وسيلة منتشرة انتشارا واسعا فى الموسيقى الجماهيرية Pppulav الموجهة للاستهلاك السريع، سواء كانت موسيقى للغناء أو للآلات.

أما المؤلفات التى لا تعطل مبادئ الفكر القومي، والتى تستخدم مجموعة مركبة من الوسائل التعبيرية للموسيقى الأوروبية استخداما عضويا - مثل الهارمونية والكنترا بنط، ووسائل التفاعل السيمفونى - هذه المؤلفات تتميز بأعلى مستويات الاندماج الفنى ولا تعد هذه المؤلفات بأى حال وسائل شكلية للتوحيد لأنها تشكل مسارا وطريقا «**للتجديد من الداخل**»، وهو طريق ينتج قيمة فنية جديدة. وفى مثل هذا النوع، لا نواجه بمواد موسيقية شعبية مميزة، تم تناولها بإحدى الوسائل المتبعة فى «الإعداد» Arrangement الهارمونى، أو الإيقاعى (بما فى ذلك الأساليب المسرحية الواسعة الانتشار) - لأننا وعلى العكس، نواجه لغة موسيقية جديدة، ليست شرقية ولا غربية، بل هى لغة عالمية فوق الإقليمية Super`regional .

والمثال على هذا، نجده فى أعمال الفنان، والمؤلف الموسيقى المصرى الشهير **جمال عبدالرحيم**، الذى يتسم عمله الإبداعى بالابتكار والعالمية Universality . وإن استحالة تقسيم موسيقاه إلى عناصر «**شرقية**» وأخرى «**غربية**» لتشهد بمدى عمق تناوله العضوى وشموليته، كما أن سيطرته على فنون التأليف الرفيعة لهى تأكيد لعصرية أسلوبه وحداثته. بأفضل معانى العصرية والتحديث. وإن المميزات الرائعة لموسيقى **جمال عبدالرحيم** لتعكس تاريخ حياته، ووجهته الإبداعية، كمؤلف موسيقى.

لقد تربى **جمال عبدالرحيم** منذ طفولته، على أفضل نماذج الموسيقى العربية التراثية (التقليدية)، وفى عام سنة ١٩٥٠ سافر، بعد تخرجه فى قسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة القاهرة، إلى ألمانيا حيث درس **بأكاديمية الموسيقى بمدينة فرايبورج**، وهناك تلقى دراسته فى **فنون التأليف الموسيقى** على **هارالد جنسمر** Genzmer ، أحد تلاميذ **هندميت**. وقد عاونت هذه الظروف، إلى حد كبير، فى تشكيل وجهته الفنية المقبلة، ووضعت بصمة خاصة على أسلوبه فى التأليف. ومن خلال هذه الدراسة تحققت **لجمال عبدالرحيم** السيطرة على أحدث التقنيات للكتابة والهارمونية المتحررة (فى التنافر) واللاتونالية، كما اتصل الفنان الشاب بالعالم الفلسفى. **والإيديولوجى** للتعبيرية والكلاسيكية الحديثة وغيرهما.

وعند عودته إلى وطنه، وأثناء قيامه بالتدريس فى **معهد الكونسرفتوار** فى القاهرة، بدأ **عبدالرحيم** حياته الفنية كمؤلف، وكانت مصادر قوته منذ البداية موجهة نحو البحث عن لغة موسيقية ذاتية ومتميزة، تستطيع أن تعكس روح مصر المعاصرة. ورأى طريقه بوضوح فى إدماج الفولكلور العربى والموسيقى التراثية، مع أحدث منجزات الموسيقى الغربية - الأوروبية، فى مجالات الهارمونية، وتعدد التصويت (البوليفونية)، ونتج عن هذا اتجاه **جمال عبدالرحيم**

إلى تطوير أسلوب موسيقى عالمى مبتكر، واتحدت فيه المنابع القومية. مع الاتجاهات المتقدمة فى الموسيقى الأوروبية، وليس من قبيل المصادفة أن ناقدا موسيقيا ألمانيا(١) اعتبر «**موسيقاه اندماجا بين الروح «الشرقية**»، و«التكنيك الغربى المعاصر».

ولقد كتب **جمال عبدالرحيم** قدرا كبيرا من المؤلفات فى الأنواع الموسيقية المختلفة بدءا من الأعمال الأوركسترالية والكورالية، ومؤلفات موسيقى الحجرة، وانتهاء بالباليهات والموسيقى التصويرية (للسينما والراديو والتلفزيون والمسرح) وموسيقى الأطفال. ومن بين أعماله مؤلفات تؤدى بكثرة وأخرى أقل شهرة بالنسبة للجمهور العريض، ولكن مؤلفاته جميعا بلا استثناء يغمرها **إلهام** (**Infused With**) إبداعى خاص وموهبة كبيرة وكل مؤلفاته تحمل بصمة التمكن الفنى الرفيع.

وتتجلى خصوصية لغته الموسيقية فى «**الطابع القومى**» الواضح لأسلوبه اللحنى، وهارمونياته الملونة الغنية، ولصياغته البنائية المرنة المتقنّة (Refined).

وأفق رؤاه والرنين الصوتى الرائع لأعماله أفق عجيب، فى اتساعه، فهو عبر من التأمل والتركيز الفلسفى إلى دفء الغنائية العاطفية، وحيوية الحركة المتدفقة DYNAMIC

وعلى الرغم من الطابع الشمولى، والوجهة التجديدية العامة لأسلوب **جمال عبدالرحيم** فى التأليف فهو يتخذ اتجاهين رئيسيين، يمكن وصفهما إجمالا بمصطلحى: (Traditional) الاتجاه التراثى (التقليدى)، والاتجاه التجريبى . Experimental

وهو وإن كان لايزال منجذبا نحو الفولكلور فى المرحلة الأولى (كما فى «الفانتازية على لحن شعبى مصرى(٢) والتنويعات على لحن شعبى مصرى (٣)والقطع الخمس الصغيرة للبيانو وغيرها)، حيث كان الارتباط المباشر بينه وبين التراث لازال محسوسا غير أن فكره الموسيقى أصبح أكثر عالمية وشمولية Universal فى المراحل المتأخرة الناضجة (بدءا من أواخر السبعينيات). وفى هذه الفترة، كتب عدة أعمال تجديدية مثل متتابعة الفلوت والهارب والإيقاع»، و«**المتتابعة الصغيرة للأوركسترا الوترى**»(٤)، و«**ثنائية الفيولينة والتشللو**»، و«**ثلاثية الفيولينه والتشللو والبيانو**»، و«**مناجاة**» للكلارينت المنفرد، و«**أضواء متكسرة**» للفلوت المنفرد وغيرها. وهى التى اتسعت فيها آفاق إمكانات المؤلف الإبداعية بشكل مرموق، وتعمّق فيها الجانب العاطفى الغنائى Lyrical الفلسفى لبنائه «الشرقى» الناعم، وهو ما يتجلى فى «الثنائية» الوترية و«المناجاة» من جانب، كما تطور تعبيره الرنينى وتلوينه التأثيرى من جانب آخر (وهو ما يتجلى فى باليه «حسن ونعيمة» والثلاثيتين).

ويظهر تطور أسلوب **جمال عبدالرحيم** فى إثرائه لمنظومته System ، إثراء تلوينيا وذلك، فى تناوله الفريد لوسائله التعبيرية كاللحن والإيقاع، وتلحين النصوص، والتلوين الدرامى، والبناء الموسيقى. ويستمد **العنصر اللحنى** عنده جذوره من النظام التقليدى المقامى،

ومن هذا المصدر ظهرت عنده عدة مقامات تقليدية (شعبية) مثل: الحجاز، والصبًا، وغيرهما، وظهرت الأبعاد الزائدة (كالثانيات والرابعات الزائدة) التى شحنت، مع الزمن، بطاقة تعبيرية جديدة، تكاد تقربها من الهارمونية الحادة (المتنافرة) السائدة فى الغرب فى القرن العشرين.

وبالإضافة إلى ذلك فإن أعماله المتأخرة التى كتبها بتقنية أبعاد أرباع الأصوات (المعروفة فى المقامات العربية، ذات الثلاثة أرباع الصوت) - كما فى ثنائية الڤيولينة، والتشللو، وأضواء متكسرة، والارتجالات على لحن بائع متجول للتشللو. هذه المؤلفات المتأخرة تطرح نقاط التقاء وتقاطع Intersection بين المقامية الشرقية، والكروماتية الغربية، فهو يستخدم فيها أبعادا عربية، مميزة تماما للمقامات ذات الثلاثة أرباع (كالراست، والبياتى، والصبا، وغيرها)، ولكن مع تطويعها لأكثر أنواع التناول المتطور المركب للهارمونية والپوليفونية. وقد نتج عن هذا أسلوبه المدهش، فى ابتكاره الموفق بين هذه العناصر، وهو أسلوب يرتاد مسالك جديدة للتطور، فى الموسيقى العربية المعاصرة.

والجانب **الإيقاعى** لموسيقى **جمال عبدالرحيم**، يتميز كذلك بعمق الابتكار، والتحرر، والتفنن. فمن مميزاته ذلك التوحيد المرن بين ضروب الموسيقى العربية الكلاسيكية العرجاء[٥]، والموازين المتغيرة، وهو ما يضفى على أسلوب هذا المؤلف شخصية متفردة لا تقلَّد.

وقد أدى **جمعه بين الآلات الشعبية التقليدية** (وخاصة آلات الإيقاع مثل: الدريكة والبندير، والطار.. إلخ) **والآلات الأركسترالية الغربية**، إلى خلق تلوين درامى فريد خاص (وخاصة فى عمليه للباليه).

وفى مجال **التنظيم البنائى**، فإن **جمال عبدالرحيم** يفترق كذلك عن التراث، بل يغيره ويطوره. ومن جانب آخر، نجده يستخدم صيغا غربية أوروبية يشحنها بمضمون تعبيرى وتلوينى جديد. وأبرز المبادىء البنائية فى موسيقاه هى **التنوع والتنويعات** Variation-ness (أى تنويع البناء لعناصر شعبية، وصيغة «التنويعات» بشكل عام، مثل «التنويعات على لحن شعبى مصرى»، وهى مجموعة من ست تنويعات حرة)، ومثل/ **التنظيم البنائى على أساس مقامى** Mo-dal ، وذلك فى مؤلفاته ذات الاتجاه التراثى، كما فى مؤلفاته للكورال المختلط والأركسترا، مثل: «الابتهال» الدينى الإسلامى، على كلمات الإمام زين العابدين للتينور (منشد)، والناى، وكورال الرجال. وهناك كذلك مبدأ كتابة **المتتابعات** Suiteness كما فى متتابعة الفلوت، **والهارب**، والإيقاع، وهناك المتتابعات الأكبر مثل الأغانى السبعة الكورالية، المكتوبة فى صياغة پوليفونية للكورال المختلط[٦] ومسرحية الأطفال الموسيقية **«الطيب والشرير»** للأصوات المنفردة وكورال الأطفال والباليه والراوى وغير ذلك وهناك كذلك مبدأ **الصياغة السيمفونية** (صيغة الصوناتة Sonata Form) **على أساس صيغة الصوناتة** الغربية كما فى «صوناتة الڤيولينة والبيانو»، و«ثنائية الڤيولينة، والتشللو» وغير ذلك.

ولنفحص بضعة أعمال **لجمال عبدالرحيم**، من النوع الذى يمكن أن نطلق عليه مصطلح «**الاتجاه التقليدى التراثى**»، وأعمالا أخرى من النوع الذى نسميه «**التجريبى التجديدى**».. وسوف ننتخب عددا محددا من الأعمال التى تتجلى فيها الموهبة الإبداعية لهذا المؤلف المرموق، فى أكثر صورها إقناعا.

دور «**كأدنى الهوى**» الذى أعاد **جمال عبدالرحيم** صياغته **بوليفونيا** للكورال والأركسترا، محافظا فيه على ألحان **محمد عثمان** الأصلية، هذا الدور فى صيغته الأصلية كان للصوت الغنائى المنفرد والتخت. وقد اعتمد هذا العمل الموسيقى **لجمال عبدالرحيم**، على المبدأ المقامى، وفيه تتصل أقسام «**العرض**» بأقسام «**التفاعل**»، وتربط بينها فقرات انتقال زخرفية، ولكنها تؤدى وظيفة تفاعلية أيضا. والجو النفسى لهذا العمل: يتميز بجمال وبتلوين تعبيرى خاص. والرنين الصوتى للقسم الأول فى هذا الدور تأتلف فيه الألحان العربية التى يؤديها الكورال مع عناصر منتخبة من الهارمونية الأوروبية/ الغربية، يقدمها الأركسترا، وهى توحى بآفاق فسيحة من الارتباطات والتداعيات Associations ، بين أحداث موسيقية، تبدو لأول وهلة وكأنها متباعدة عن بعضها نوعا. فمثلا يبدو هناك تقابل بينها وبين المؤلفات الروسية الكلاسيكية للكورال، كما فى كورال «**طيروا بعيدا على أجنحة الريح**» من **أوبرا الأمير إيجور**، موسيقى بورودين وغيرها. وهنا ينطلق **جمال عبدالرحيم** بوضوح فى تيار التقاليد العالمية للكتابة الكورالية، وهى التى تتجلى عنده فى الأفانين **البوليفونية** للتأليف الكورالى، وتحفل بها الموسيقى فى هذا العمل كالمحاكاة Imitation والاتباع (أى الكانون) Canon ، والكنترا بنط، وما إليها، فى قسم التفاعل.

ومن جانب آخر فإن هذا العمل عميق فى تراثيته فهو يعتمد على الموسيقية المعبرة، فى مؤلفات **جمال عبدالرحيم**. فالخصائص المزاجية المميزة للموسيقى التقليدية المصرية (التراثية) - واستخدام **مقام الراست** فى القسم الأوسط (قسم الهنك)، وظهور ضرب إيقاعى مركب (٣ + ٣ + ٢) فى قسم الإعادة (المرجّع) للحن الأساسى، والرنين الشرقى الصوتى العام للدور والذى يبطىء تدريجيا، وكأن تلوينه يتجه للون «الرمادى» Graying فى القسم الختامى.. كل هذه الخصائص معا تحمل المستمع إلى عالم هذا النوع من الموسيقى التقليدية العربية.

و«**الابتهال**» الدينى الإسلامى لمنشد، وناى وكورس رجال، يطرح نموذجا واضحا لهذا الاتجاه التراثى، فهو مكتوب بصيغة الارتجال الشرقية (التى نسميها نحن مقام). والإنشاد يتضمن كذلك ملامح من التنظيم البنائى على أساس المقطع (Strophic)، فبعد استهلال من العزف الآلى على الناى (فى مقام دو الصغير)، نجد لحنا ثنائى التكوين (دو - رى)، يؤدى فى الأونيسون (أى فى نفس الطبقة الصوتية لكل الأصوات المشتركة)، وذلك فى منطقة منخفضة، فيما يسمى باسم «الباص الملح» أو «ستيناتو Ostinoto » من إنشاد كورس الرجال، وفوق هذه الأرضية، أو الخلفية. يتدفق الناى فى انسياب

بلحن حنون شـفـاف. أمـا المقطع الثانى ـ للمنشد فى مقام **فا** الصغير ـ فـهـو يقـوم على إلقـاء غنائى (ريسيتاتيف) يؤديه المنشد بكلمات «**اللهم الله**» ونشعر هنا بضراعة، وبإنشاد انفعالى عميق. وفى المقطع الثالث يتحد أداء المنشد والكورس فى تفاعل بوليفونى، ثم يلحق بهما الناى، وتبدأ فقرة التطوير البوليفونى عن طريق المحاكاة Imitation ، وهى فقرة عميقة حافلة بالتفاعل للمادة الموسيقية، ثم يختتم الابتهال بصوت الناى، وكأنه يحيط العمل كله بإطار خاص فى البداية والختام.

ويستمر هذا الخط الإبداعى فى عمله «**ملامح مصرية**» وهو متتابعة من الأغانى الشعبية المعروفة[٨]، كتبها المؤلف للكورال المختلط (أى أصوات النساء والرجال) والأركسترا، بأسلوب بوليفونى، قائم على تناول الأغانى الشعبية الأصلية المقامية، تناولا متشابك الألحان (كنترا بنطيا)، يبرز فيه عنصر «المحاكاة». وقد كتب المؤلف هذه المتتابعة على أربعة أغانٍ من بين المجموعة المبكرة التى كان قد صاغها من قبل، فى أسلوب متشابك الألحان (بوليفونى) للكورال لإثراء الموسيقى المصرية المعاصرة، بتقديم تعدد الألحان (البوليفونية)، من خلال أنغام الأغانى الشعبية القديمة المتوارثة، والشعر التقليدى. وتتكون هذه المتتابعة «**ملامح مصرية**» من أربع حركات، تبرز كل منها جانبا خاصا من الطابع الشعبى، أو الحياة الشعبية المصرية.

والحركة الأولى فى هذه المتابعة تقوم على عنصر «المحاكاة»، بين أصوات مجموعات الرجال والنساء فى الكورال، وهى تؤدى وظيفة التقديم للمتتابعة، وهى لذلك متهادية الخطو[٩] وذات طابع سردى Narrative . أما الحركة الثانية الحيوية التدفق، فإن المؤلف يستخدم فيها مقاما عربيا مميزا بعد الثانية الزائدة، والمؤلف يتناوله بتفنن، ويتلاعب به بوسائل عديدة، فى الحوار المتبادل بين أصوات السوبرانو والتينور، فى الكورال. وفى ختام العمل كله، فى الحركة الرابعة، يبرز التلوين الأركسترالى فى المقام الأول، وتسمع الآلات فى مناطق حادة شفافة الرنين، فتضفى طابعا غنائيا على الرؤية الموسيقية.

أما مسرحية الأطفال الموسيقية «**الطيب والشرير**»[١٠] للأصوات المنفردة، وكورال الأطفال، والباليه، والراوى، وهى التى أنجزها **جمال عبدالرحيم** سنة ١٩٨٢، فقد لقيت اهتماما فى وطن المؤلف، وهذا مثال لتحول المؤلف فى اتجاه المؤلفات الغربية الكلاسيكية، مثل: الكانتاته، والأوراتوريو. ولقد ذاعت عدة أغانٍ منفردة من هذا العمل الكبير للأطفال، وأصبحت أغانى فنية محببة، تجد مكانها فى ريرتوار الغناء المنفرد، مثل أغانى «**أنا بنت السلطان**»، وهى ذات تلوين أخاذ يتحقق فيه طابع طفولى عذب من خلال الجمع بين لحنها المنساب فى مقام الحجاز كار وايقاعها الحيوى اللعوب، وكذلك أغنية «**نسمة رايحة ونسمة جاية**» للسوبرانو المنفرد والهارب[١١] ، فهى ذات لحن شرقى ناعس (فى مقام رى الصغير المحتوى على ثانيتين زائدتين)، وأغنية «**الشرير**» للباريتون فتكشف عن رؤية مغستوفيلية، من خلال لحن مرح، وإن كان ينذر بالسوء، ومن خلال إيقاع شديد التحرر.

وفى أغانى الأطفال الشعبية، التى صاغها المؤلف بأسلوب متشابك الألحان (بوليفوني) مبتكر للأطفال ـ

فى هذه الأغانى تتجلى مقدرة جمال عبدالرحيم فى إبداع منمنمات (مينياتور Miniature) أى أعمال قصيرة بالغة الجمال والإحكام. فأغانى «**سوسة كف عروسة**» و«**التعلب فات**» و«**هنا مقص**» تشهد كلها بسيطرة هذا المؤلف على البناء الموسيقى، وعلى الكتابة المتشابكة الألحان (البوليفونية) كما فى التقابل بين مناطق أصوات السوبرانو والآلطو، وتقابل الألحان معا بأسلوب الاتباع (الكانون Canon) والجمع بين «الباص الملح» الأوستيناتو، ويبدأ التنويع.. الخ.

ومن بين الأعمال والأنواع الموسيقية المختلفة التى طرقها المؤلف وأبدع فيها، فإن أهم أبحاثه، وأعمقها، وأكثرها إثمارا، كانت فى مؤلفاته لمجموعات **موسيقى الحجرة** مثل: «**الصوناتة للفيولينة والبيانو**» و«**وثنائية الفيولينة والتشللو**» و«**الارتجالات على لحن بائع متجول**» للتشللو المنفرد (بدون مصاحبة). والعملان الأخيران كتبا فى المقامات العربية ذات الثلاثة أرباع الصوت، وهو قد اتجه هنا لإبداع أعمال تجريبية وتجديدية هامة، وهو اتجاه أثمر فى المرحلة الأخيرة أعمالا هامة، مثل: «المناجاة» للكلارنيت المنفرد و«أضواء متكسرة» للفلوت المنفرد (وكلاهما فى المقامات ذات الأرباع)، بالإضافة إلى اثنتين من أعمال التريو Trio ، طرحت كل منهما أساليب تجديدية وإتجاهات أخرى.

والصوناتة للفيولينة والبيانو من بين مؤلفاته التى تبتعد إلى حد كبير عن التراث، وتتجاوز حدوده، إلى أساليب الموسيقى الغربية الأوروبية فى القرن العشرين. وفى هذه الصوناتة انطلق **جمال عبدالرحيم** من التراث، فى استخدامه لمقامات الموسيقى العربية الكلاسيكية، وضروبها الإيقاعية، وحقق **جمال عبدالرحيم** فيها اندماجا رفيع المستوى، فى التوفيق بين **الروح اللحنية الشرقية**، وبين **الهارمونيات والبناء** (الفورم) **الغربى الحديث**. وهو يتناول قضية «**الاندماج**» من وجهة نظر فنان أصيل فى شرقيته، نشأ على أرضية موسيقية قومية، ولكنه مسيطر، من جانب آخر، على وسائل وأدوات «**ترسانة**» الموسيقى الأوروبية، بكل عناصرها، سيطرة هائلة. وبهذا التناول استطاع أن يبدع عملا موسيقيا مدهشا فى شرقيته[١٢] ، بحيث يصعب فيه فعلا التمييز بين الملامح الشرقية والملامح الغربية النقية، وهكذا نجد أن الأبعاد المميزة للموسيقى العربية تندمج هنا مع الأبعاد الغربية، وتتبلوران معا فى هذا التكوين المقامى العالمى المركب، الذى يتسم بالتطوير المقامى، لعناصر الخط اللحنى المفرد الشرقى (المونودى) للحنية العربية من جانب، والذى يقترب إلى حد ما فى هذه الصوناتة من النظرة التعبيرية الغربية (التى نجدها فى مؤلفات موسيقى الحجرة الغربية فى أعمال شونبرج وفيبرن وشوستاكوفتش من جانب، غير أننا نجد، من ناحية أخرى، أن الوضوح اللحنى، ودسامة الهارمونيات الجميلة فيها، تنبىء كلها عن فنان عربى «**شرقى**» بمعنى الكلمة. والصوناتة تتألف من ثلاث حركات: حركة أولى شاعرية درامية تمهد لحركة ثانية تتسم بالتركيز التأملى الفلسفى، ثم تليها حركة ختام «موتورى» متدفق، تعرض لنا،

ببطء. فى قسمها الأوسط، لحنا جديدا، مع نفس التآلفات الهابطة التى جاءت من قبل فى مقدمة الحركة، وبصفة عامة فإن «فكرة» هذه الحركة تلعب دورا خاصا فى بنائها، حيث تعود للظهور فى اللحظات الحاسمة من التفاعل، كذكرى تتردد بوضوح، وكأنها نوع من القدر. فهى تأتى بوضوح، فى بداية وختام القسم الثانى (على نوتات: صول دييز، لا، سى، دودييز، رى، دو دييز، سى، لا)، وتبرز بشكل خاص عند الختام فى قمة الفرح الاحتفالى، بعد انقشاع الجو النائح (الحزين) للفيولينة، والذى يسمع مع نغمات ناقصة لنوتات ثابتة ومتكررة فى الباص (نوتات پيدال أى Pedal Note) على بعد رابعة زائدة (تريتون) (على نغمتى مى - لا دييز). ومن جانب آخر، فإن المزاج الغالب، على مطلع الحركة، يمثل النواة اللحنية الرئيسية، التى ينمو فيها العمل كله، ويتطور بالتدريج.

وتبدأ بلورة التكوين اللحنى والمقامى المركب، للموضوع الأول، فى الحركة الأولى، منذ بداية قسمها الأول، فهو يعتمد على مقام ذى أبعاد ناقصة Diminished ، على بعد الرابعة الزائدة (التريتونى) (بنغمتى لا - مى بيمول)، ويتكامل تكوين اللحن الرئيسى لهذا الموضوع من خلال الأبعاد الناقصة (خامسة ناقصة من لا - مى بيمول) ورابعة ناقصة (لا - رى بيمول) والثانيات الزائدة (لا - سى دييز). وهى جميعا أبعاد مميزة للمقامات العربية الأثيرة عند المؤلف.

وينتج عن هذا مولد لحن صاف فيه مرونة وليونة شرقية، ويجرى تطويره عن طريق التسلسلات Sequences ، إلى أن يبلغ قمة فى التفاعل. واللحن الثاني، واللحن الختامى، فى هذا القسم (قسم العرض)، لا يطرحان تباينا ملموسا بالنسبة لطابع لحن الموضوع الأول، ولكنهما - فيما يبدو - يضيفان إلى الرؤية الشاعرية الرئيسية السائدة فى الحركة، ويضفيان نوعا خاصا من الشجن، فى قسم إعادة العرض.

أما الحركة الثانية التى توحى برؤية شاعرية، أشد تحفظا وابتعادا، فهى تعتمد على تآلفات البداية، التى تتخذ أهمية خاصة أشبه بأهمية «اللحن الدال» (**لايتموتيف**) للعمل كله. والحركة الثالثة تختتم الصوناتة برقصة حيوية، شرقية المزاج، وفيها يتحد العنصر الإيقاعى، مع كتابة تونالية ثرية فى أبعادها التى تؤديها الڤيولينة ببراعة ڤيرتيوزية. ويعد القسم الأوسط - القائم على مقام الدرجة الخامسة - يعود اللحن الرئيسى فى تلخيص يتميز ببريق وحيوية لافتين. وختام الصوناتة مؤثر فهى تنتهى عند أعلى نقطة فى بنائها النفسى، أو عند نقطة القمة بما فيها من ارتباطات وتداعيات توحى بالأساليب الشرقية فى أنواع مؤلفات «المقام».

والعمل المسمى «**ارتجالات على لحن بائع متجول**» للتشللو المنفرد (بغير مصاحبة)، وهو الذى يعزف كثيرا فى مصر وخارجها، هذا العمل يعد امتدادا لنفس الخط الجمالى الشاعرى الفلسفى للصوناتة. وقد كتبت «**الارتجالات**» فى صيغة ثلاثية مركبة، قسماها الخارجيان بطيئان، على حين أن قسمها الأوسط سريع ڤيرتيوزى، يتسم بطابع الدعابة (Scherzo) .

ويتضح التناظر بين الارتجالات والصوناتة، فى طبيعة الأفكار

اللحنية، ففيهما تأكيد للمقامية القائمة على الأبعاد الناقصة، مع اثنين من أبعاد الثانية الزائدة: (ري - سي نصف بيمول - فا - صول - لا نصف بيمول - سي - دو - ري. وفيها هارمونيات لأبعاد الثلاثة أرباع). كما يتضح نفس التناظر في التطور الدرامي والبنائي لهذا العمل، (في ظهور اللحن الدال «اللايتموتيف»، في حالة الارتجالات، فهو لحن البائع المتجول الأساسي، كما يتضح التناظر بين العملين في مبدأ التعامل المقامي، وأسلوب تفتح المقام[١٣]، خلال القطعة، وتطويره). والارتجالات مبنية على تطور ميلودي مقامي وإيقاعي تدريجي، وتناول مركب للحن الأساسي، أثناء مساره الذي يفتح آفاقا جديدة من الرنين الصوتي والنماذج اللحنية الإيقاعية (وذلك طبقا لمبدأ النمو في مسار المقام)، ويتضح الارتباط «بالمقام» كذلك في اختيار المناطق الصوتية للآلة اختيارا دراميا، حيث تصعد الموسيقى بخطوات مقامية متقاربة (ري - ري دييز - مي الخ) وهو ما يترتب عليه ظهور قسم إعادة العرض في منطقة أعلى حيث يسمع لحن البداية في منطقة أعلى بمسافة رابعة زائدة (تريتون) (في تحول من صول صغير إلى دو دييز صغير). وخلال المسار الذي يتضح فيه اللحن، وتعرض إمكاناته، نرى المؤلف يخضعه لتفاعل بوليفوني شامل، فهو يسمع بأسلوب المحاكاة Imitation وبخطوط كنترابنطية، بل نجده في الختام، قد نظم - في لحظة معينة - على هيئة تآلف (هارموني). وجدير بالذكر أن اللحن في وضعيه: الاستهلالي، والختامي، يبرز فيه ائتلاف ركيزتين مقاميتين (هما دو دييز، صول) في علاقة تريتونية داخلية (رابعة زائدة) ذات إحساس متنافر، هي التي تختتم بها «الارتجالات».

والخطوة التالية بعد الصوناتة و«الارتجالات» هي «**الثنائية للفيولينة والتشللو**»، وهي عمل بوليفوني مركب في تقنية كتابة في المقامات ذات أرباع الأصوات وبعد ذلك جاءت الأعمال التجريبية لجمال عبدالرحيم لآلات النفخ الخشبية وهي «**مناجاة**» للكلارينت المنفرد و«أضواء متكسرة» Prism Lights للفلوت المنفرد، وفيهما كشف المؤلف أبحاثه في التأليف في المقامات ذات الأرباع وعمقها، فطرح فيهما إمكانات جديدة لم تكتشف من قبل للعزف على هذه الآلات[١٤].

وموسيقى باليه «**أوزوريس**» وباليه «**حسن ونعيمة**» تحتل مكانا خاصا ضمن الأعمال التي نطلق عليها الأعمال التجريبية **لجمال عبدالرحيم**، حيث تمتد فيها الاتجاهات التجديدية المميزة لمؤلفات **موسيقى الحجرة** الأخيرة، مثل «**ثلاثية (تريو) الفيولينة والتشللو والبيانو**» (صلاة اخناتون، ورقصة فينيقية) و«**الثلاثية (تريو) للفلوت وآلة الهارب وآلات الإيقاع**»، المسماة برقصة إيزيس (وهي إعداد خاص لهذه الآلات من النسخة المسرحية).

وفي هذه المؤلفات تمتزج أبحاث المؤلف التجديدية، مع مجال آخر، هو مجال التلوين التأثيري Impressionistic والتصوير بالأنغام، فهو مرهف الحساسية لألوان أصوات الآلات المختلفة، كما أنه يتمتع بأذن غير عادية بالنسبة للتلوين، فهو يخلق في باليه حسن ونعيمة عالما فريدا من الألوان

الصوتية، يتعامل فيه مع الأركسترا (مجموعة الآلات) كنوع من الفضاء الرنيني Sound Space الضخم، معبرا به عن إحساسه بالأسطورة المصرية القديمة، ومن هنا ينبع تلوينه الرومانسي الرقيق، والإحساس بصفاء الضوء، وتألق النجوم، ورجفات نسيم الليل.

ويضم باليه «حسن ونعيمة» ثلاثة مشاهد، هي «**رقصة في القرية**» التي تحمل لنا صورة عالم بعيد غريب من خلال نبرات آلات الڤبرافون Vibrophone والكسيلوفون والماريمبا Marimba . وفي المشهد الثاني «نعيمة تندب «حسن» نسمع لحنا جنائزيا هابطا، يميزه بعد الثانية الزائدة، وتؤديه آلة «الكور أنجليه» (شقيقة الأوبوا ولكن في نطاق أصوات أخفض) مع خلفية «جافة» من آلات الإيقاع، وهي توحي برؤية حانية للشابة الصغيرة الحزينة، وفي القسم الأوسط منها، تبرز رقصة شعائرية، ويختتم الباليه بالمشهد الثالث «حلم نعيمة بالفرح»، رقصة نعيمة الانفرادية. وهذا الباليه في مجمله عمل بالغ التشويق، يرسم فيه **جمال عبدالرحيم** صورة أسطورية لحدوتة تفيض بغموض الشرق. ويرسم هذا الجو من خلال اركسترا (مجموعة آلات فقط) غربي - أوروبي (مطعم بآلات محلية، المترجمة). وهو بهذا العمل الموسيقي يواصل المسيرة في اتجاه التراث «الشرقي» للموسيقى الفنية الأوروبية، لأواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، تراث أوبرات **ڤيردي وبوتشيني** Puccini، وكذلك الانطباعيين (التأثيريين): **ديبوسي ، وراڤيل .**

وتدور ثلاثية الڤيولينة والتشللو والبيانو، في نفس المجال الإيحائي التعبيري، وهي عمل وصفي من الإبداعات الأخيرة لهذا المؤلف.

ويتجلى التقابل والتشابه بين الثلاثية وبين الباليه (حسن ونعيمة)، في التلوين الهارموني الغريب Exotic، وفي الإيقاعات الرائعة، وذلك تعبيرا عن موضوع غير مألوف مطلقا، في التناول الكلاسيكي في مؤلفات موسيقى الحجرة الأوروبية، فهو موضوع يرجع بنا إلى التاريخ السحيق لمصر القديمة، وهنا يكمن الابتكار الفذ في هذه الثلاثية (التريو) التي تستحضر رؤى أقرب لدرامية المسرح، فيها لموسيقى الآلات البحتة، كما أن بناء هذا العمل من حركتين (فقط)[١٥] بعيد عن صيغة التريو في مفهومها الكلاسيكي.

والحركة الأولى في الثلاثية: «**صلاة أخناتون**» حركة عميقة الشاعرية، وتصور الموسيقى مطلعها بألوان تأثيرية منمقة، ثرية الزخرف، توحي بجو ليلة جنوبية دافئة صوتا وصورة (في مقام ري بيمول الكبير)، وهو ما يثير عند المستمع روح أوبرا عايدة لڤيردي في مشهد شاطيء النيل في الفصل الثالث.

وإذا كانت الحركة الأولى تغوص بنا في عالم ميلودية شرقية ناعسة متفننة، بشكل راق مهذب، فإن الحركة الثانية: «رقصة فينيقية» هي عنصر الإيقاع ففيها استخدم المؤلف ضربا إيقاعيا أعرج يضفي طابعا خاصا على بناء الفكرة اللحنية، وعلى تفاعلها، في المقام الرئيس (مي الصغير الدورياني)، وذلك في القسمين الخارجيين، لصيغة ثلاثية مركبة، ويزيد هذا

المقام من الشعور بالطابع «الشرقى» العتيق فى هذه الحركة، وكذلك الرسوخ فى خامسة درجة الركوز، لمسة فنية بالغة التوفيق.

وآخر مؤلفات **جمال عبدالرحيم** هى «ثلاثية للفلوت والهارب وآلات الإيقاع» المسماة رقصة إيزيس سنة ١٩٨٨ . وهى استمرار لنفس الخط الجمالى للثلاثية السابقة، كما أنها تفسير خاص للأسلوب الشرقى القديم ذى الخط اللحنى المفرد (المونودى)، ولكنه يصوغه من خلال نوع من أنواع **موسيقى الحجرة** الغربية للآلات. ومع ذلك، فإنه لازال من العسير أن نؤكد: هل كانت هذه المرحلة مرحلة الختام المنطقى لطريق إبداع **جمال عبدالرحيم**، الذى توقف فجأة بهذه الطريقة التراجيدية، فى أوج ازدهار موهبته، القومية الواضحة الأصالة، وفى أوج سيطرته على أسلوبه، وعلى فن التأليف؟ ومما يؤسف له، أن هذا الفنان لم يتمكن من إنجاز كل أفكاره الإبداعية وخططه الشيقة (التى كان قد وضع مسوداتها قبل وفاته).

ان موسيقى **جمال عبدالرحيم** ستظل ذكرى مثمرة لهذا الموسيقار الفذ: المؤلف، والمربى، والشخصية العامة، وذكرى لهذا الإنسان الرائع، بتواضعه غير المألوف، ورقته، ودماثته، وكل يوم يمضى ستكافح فيه موسيقاه لتتبوأ مكانها الجدير بها على مسرح وقاعات الموسيقى، فى الشرق والغرب. وإبداع **جمال عبدالرحيم** الفنى، الذى أثرى الثقافة العربية المعاصرة، سيظل يصب بانتظام فى التيار العام لتطور الموسيقى الفنية فى القرن العشرين، وسيظل ينتظر من يدرسونه ومن يبحثون فيه، بتعمق.

الهوامش :

* نشرت إبداع فى العدد الماضى، مقدمة لهذه الدراسة بقلم الدكتورة/ سمحة الخولى

(١) هو هاتس هاينز شتوكنشمت Stuckenschmidt المعروف بكتبه الهامة عن الموسيقى الأوروبية المعاصرة. قدم حديثا لإذاعة برلين فى ١٩٦٣/٢/٢٨ عن صوناتة الڤيولينة لجمال عبدالرحيم وأسلوبه، كما نشر مقالا عنه بمجلة «ميلوس» Melos المتخصصة سنة ١٩٦٢.

(٢) وقد كتبها لتلائم عازفى الڤيولينة المبتدئين، ثم أعاد صياغتها فيما بعد كقطعة للكونسير للڤيولينة والأوركسترا (كما أن هناك نسخة منها أعدت للفلوت والأوركسترا).

(٣) كتبها أثناء دراسته فى ألمانيا، واستوحاها من ذكريات وطنه، بعد سبع سنوات من الحياة فى الخارج

(٤) وهى نسخة جديدة من العمل المبكر «خمس قطع صغيرة للبيانو»، اعاد صياغتها بعد خمس وعشرين عاما (وأدخل لبعض حركاتها بعض المقامات العربية ذات ثلاثة أرباع الصوت».

(٥) مثل : الموازين الخماسية، والسباعية، وغيرها.

(٦) لعل الكاتبة تقصد عمله المسمى «ملامح مصرية» وهو أربعة أغانى شعبية صاغها للكورال صياغة پوليفونية مع الأركسترا.

(٧) هناك كذلك متتابعة الأركسترا التى كتبها سنة ١٩٦٢ على أفكار من موسيقاه لفيلم «الحياة اليومية لقدماء المصريين» وكانت أول أعماله الارلسترالية (المترجمة).

(٨) الأغانى هى: الحنة - مرمر زمانى روق القنانى - الواد ده ماله ومالى.

(٩) تستمد هذه الحركة طابعها المتهادى من إيحائها بخطو القافلة التى كانت تحمل «قطر الندى» ابنة خمارويه لزفافها وهى التى يقال إن أغنية «الحنة» هذه كتبت لها لهذه المناسبة (المترجمة).

(١٠) كامل أيوب.

(١١) كتبت هذه الأغانى أصلا للأصوات المنفردة، بمصاحبة مجموعة اركسترالية صغيرة ملونة التكوين، ثم أعدها المؤلف نفسه للغناء والبيانو، أما «نسمة رايحة» التى تعتبر من أنجح أغانى هذا العمل، فقد أعدها المؤلف نفسه فى صياغة أخرى للغناء وآلة الهارب. (المترجمة).

(١٢) ويبرز هنا تقابل بينه وبين مؤلفات آرام جاشاتوريان وغيره من المؤلفين الأوروبيين من أصحاب التوجه «الشرقى».

(١٣) مفهوم المقام فى بعض جمهوريات روسيا، مثل بلاد القوقاس، والجمهوريات الوسط آسيوية، يختلف عن المعنى المألوف إذ أنه يطلق عندهم على حصيلة (ريرتوار) من الغناء الكلاسيكى المتوارث. والكاتبة هنا تستخدم كلمة المقام بهذا المعنى غالبا.

(١٤) ظهرت أساليب جديدة مؤخرا فى عزف آلات النفخ الخشبية فى الغرب منها عزف أرباع الأصوات والأبعاد الصغيرة Microtonal (المترجمة).

(١٥) كتب المؤلف هاتين الحركتين قبيل وفاته، وكان قد بدأ فى وضع هيكل عام لحركة أخرى، كان المفروض أن تكون الأولى، وتسبق هاتين الحركتين، ولكنه لم يكملها، ومع ذلك قدمت الثلاثية للمرة الأولى فى ألمانيا سنة ١٩٨٧، بحضوره، بهاتين الحركتين فقط.



أحمد عبد الحليم عطية

رحيل الدكتور محمد ثابت الفندى
عمر كامل فى رحاب التصوف والمنطق ؟؟

لم يكن الفيلسوف الإنجليزى **برتراندرسل** يدرى وهو يعنون واحدة من مقالات كتابه المعروف «**التصوف والمنطق**» أنه يصف أستاذاً جليلاً ورائداً من الرعيل الأول فى مجال البحث الفلسفى الجاد فى المنطق وفلسفة العلوم والرياضيات ؛ هو الأستاذ الدكتور **محمد ثابت الفندى** (١٩٠٨ - ١٩٩٣) الذى غادر دنيانا فى صمت مرهف (وكأنها رغبته ووصيته الأخيرة) . لقد كانت حياته الطويلة العميقة المثمرة مثالاً لهذا الصمت الحكيم بعيداً عن الأضواء سوى ضوء الحكمة الباطنى ، وربما كانت وفاته بعد فترة وجيزة من رحيل الدكتور **زكى نجيب محمود** حيث تزاحم الكبار والصغار للإعلان عن أنفسهم ، سبباً لذلك الصمت الذى يديننا نحن فى تقصيرنا عن بيان الدور الهام لهذا الرائد ، ذلك الدور الذى لم يحظ بالبحث والتنويه ولم يكشف عنه النقاب بعد .

إن ذلك التقصير يؤكد أهمية ما أشرنا إليه مراراً عن أهمية التأريخ للفكر الفلسفى المصرى المعاصر لبيان دور الرعيل الأول من الرواد والأساتذة خريجى الجامعة المصرية فى إثراء حياتنا الثقافية : أمثال : **على العنانى ، ومنصور فهمى وأبى ريدة وتوفيق الطويل و أبى العلا عفيفى وعلى سامى النشار والأهوانى** وغيرهم .

لقد مثل التصوف لحظة ذروة وعمق وخصوبة فى حياة **الفندى** وذلك فى سنواته الأخيرة . فقد عاشه وإن كان لم يكتب عنه ، فهو يمثل بالنسبة له ذلك الشاطىء البعيد الذى هيهات أن يصل إليه ، فالطريق الصوفى يعرف السالك بدايته ، إلا أنه لا يعرف محطة الوصول . إنه يمثل اللانهائية فى التخلى والتجرد عن الماديات . أما علم المنطق فقد كان من أهم إسهامات **الفندى** العلمية ؛ حيث قدم فيه ليس أعمق كتبه فحسب ، بل أهم ما قدم فى

العربية من دراسات ، خاصة فى المنطق الرياضى ، وهو أعلى درجات التجريد الصورى ، فكلاهما : التصوف والمنطق تجريد خالص وتوجه إلى اللانهائى ، وتحول عن عالم المادة إلى عالم الفكر والروح ، وتلك هى مسيرة الرائد الذى عاش مشدودا إلى رحاب اللانهائية .

لقد تجمعت فى الدكتور **الفندى** اهتمامات قلما تتوفر فى شخص أستاذ واحد ، ما بين اهتمام بقضايا عامة على مستوى المجتمع الدولى مثل إعداده (بوصفه مسئولاً باليونيسكو) لوثيقة إعلان حقوق الإنسان ، إلى الاهتمام بالقضايا الاجتماعية فى مصر كما ظهرت بصورة ملحة بعد يوليو ١٩٥٢ ، حيث شارك فى اللجنة التحضيرية للعمل السياسى وعمل عضوا فى لجنة إصدار الميثاق الوطنى وشارك فى إنشاء معهد العلوم الاجتماعية وكتب كتاباً هاماً فى بداية الستينيات عن «**الطبقات الاجتماعية**»، و «**التفسير فى علم التاريخ**» . ، بالإضافة إلى اهتمامه بقضية الترجمة أو ترجمة ما كتبه المستشرقون عن الإسلام ، فأسس مع زملاء له لجنةً لترجمة **دائرة المعارف الإسلامية** وأسهم فى إصدار ٢٤ عدداً بالترجمة والتعليقات العميقة الجادة التى تصل إلى نفس حجم المادة المكتوبة (مثل تعليقه على مادة **ابن سينا**). وأسهم أيضاً فى التعريف بالأدب العربى بالفرنسية وكتب عدداً كبيراً من الدراسات الفلسفية والمنطقية بالفرنسية معظمها فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ، بالإضافة إلى اهتمامه العميق بالفلسفة الإسلامية خاصة **ابن سينا** و **الغزالى** .

ولد الدكتور **محمد ثابت الفندى** فى الرابع عشر من أغسطس ١٩٠٨، وبعد تلقيه تعليمه الأولى التحق بجامعة القاهرة لدراسة الحقوق ثم تحول إلى دراسة الآداب إعجاباً **بطه حسين** ، وانتقل بين أقسام اللغة العربية ثم الجغرافيا وأخيراً الفلسفة والاجتماع ؛ حيث درس على **منصور فهمى ومصطفى عبد الرازق و يوسف كرم** ، وتخرج عام ١٩٣١ ، وحصل على درجة الماجستير فى الجامعة المصرية عام ١٩٣٣ . وفى هذه الفترة المبكرة من حياته خطط لنقل دائرة المعارف الإسلامية إلى اللغة العربية. ويااليتنا نعمل على مواصلة ترجمة هذه الموسوعة العملاقة التى توقفت عن الصدور (عند حرف الخاء : المجلد السادس عشر فى الترجمة العربية) . ثم أسهم الراحل الكبير فى تحرير مجلة المعرفة بالتأليف والترجمة فى الفلسفة والمذاهب الثيوصوفية . وسافر إلى فرنسا فى بعثة لجامعة القاهرة عام ١٩٣٦ للدراسة والتخصص فى المنطق ، فحصل على الليسانس ١٩٣٨ والماجستير ١٩٣٩ والدكتوراه ١٩٤٥ . وحين عاد إلى الوطن بعد الحرب العالمية عين مدرساً بجامعة الإسكندرية ، وتدرج فى وظائفها العلمية والإدارية المختلفة ، فأصبح أستاذاً ثم رئيساً لقسم الفلسفة ثم عميداً للكلية .

وعمل فى الفترة من ١٩٤٧ – ١٩٤٩ بمنظمة اليونيسكو بباريس خبيراً علمياً بقسم الإنسانيات ، وأهم إنجازاته فى هذه الفترة المشاركة فى تصميم استفتاء على نطاق دولى حول حقوق الإنسان من أجل صياغة وثيقة حقوق الإنسان التى شارك فى مناقشتها فى

الجمعية العامة للأمم المتحدة خريف ١٩٤٨. ومن الأعمال التى يجب أن نشير إليها هى مساهمته فى الإعداد لتأسيس جامعة بيروت العربية أولاً ، ثم العمل بها رئيساً لقسم الفلسفة ثم عميداً لكلية الآداب بها ثانياً .

وإذا ما استعرضنا أهم مؤلفات الفيلسوف الراحل وجدنا أنها تشهد على أصالته وخصوبة إنتاجه ، فمن أهم مؤلفاته بالفرنسية : **التصورات الأساسية لفكرة التطور ١٩٣١- الجوانب العقلية والتجريبية فى فلسفة كوندياك** -: أما مؤلفاته بالعربية فتحفل ببحوث وتحقيقات قيمة حول فلسفة «**ابن سينا**» و «**الغزالى**» ؛ كما تحفل بكتب مهمة تدور حول المنطق وفلسفة الرياضة، مثل :(**فلسفة الرياضة — أصول المنطق الرياضى — مع الفيلسوف ـ فلسفة العلوم ـ التجريبية ـ الفلسفة الحديثة ـ فلسفة هيوم وكانط**) فضلاً عن مؤلفاته الإجتماعية الأخرى) الطبقات الإجتماعية – التفسير في علم التاريخ – التأملات فى الإنسان والزمن)، وهو إنتاج يشهد على عمر كامل أنفقه صاحبه فى رحاب التصوف والمنطق



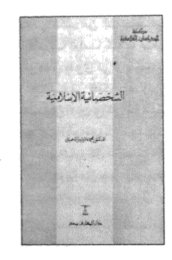
حسن طلب

رحيل محمد عزيز الحبابى

الشخصانية طريق للحرية

لا شك فى أن سؤال الحرية كان واحدا من الأسئلة الكبرى التى شغلت بال المفكرين والمثقفين العرب فى الأجيال الماضية، وكذلك الجيل الحالى، والأرجح أن يظل الحال كذلك ما بقى مشروع النهضة مجهضا وما ظلت مسيرة التنوير متعثرة.

فى الثالث والعشرين من أغسطس الماضى فقدت الساحة العربية واحدا من مثقفيها المدافعين عن الحرية، هو المفكر المغربى الدكتور **محمد عزيز الحبابى**،



صاحب الآثار الأدبية الموزعة بين الشعر والرواية والقصة القصيرة، وصاحب المشروع الفلسفى الذى خاض به معركة التنوير تحت راية (الشخصانية)، بالضبط كما خاض من قبله **زكى نجيب محمود** هذه المعركة تحت راية (الوضعية المنطقية)، و**عبدالرحمن بدوى** تحت راية (الوجودية) و**عثمان أمين** تحت راية (**العقلانية الديكارتية**).

والشخصانية باختصار لابد من أن يكون مخلاً فى هذه العجالة - هى اتجاه فلسفى مثالى نشأ أول ما نشأ فى أواخر القرن الماضي حيث ظهر المصطلح على يد الفيلسوف الأمريكى **برونسون آلكوت** .B

Alcott، ثم انتقل إلى أوروبا حيث وجد مكانة خاصة فى فلسفة المفكر الفرنسى **تشارلس رينوفييه** C. Renouvier ؛ ثم التف عدد من المفكرين الكاثوليكيين بقيادة **إمانويل مونييه** E. Mounier ليصدروا مجلة (**الروح**) Espirit عام ١٩٣٢، وأضحت هذه المجلة هى المعبرة عن هذا الاتجاه الشخصانى المسيحى فى فرنسا. وتدور الشخصانية - كما هو واضح من اسمها - حول الشخص Person بوصفه الذات الواعية لكيانها الحرة فى إرادتها : ويصبح الله فى هذا الإطار هو الشخص المفارق بمعنى الكلمة.

جعلت الشخصانية من الشخصى قيمة مطلقة وأهملت ماعداه من مفردات الواقع؛ فعبرت بذلك عن تطرف مثالى لا تكاد تخلو منه أية نزعة فلسفية دينية، غير أن **محمد عزيز الحبابى** لم يكتف بمجرد نقل الشخصانية عن أعلامها الفرنسيين، بل عمل على معالجة الكثير من التفاصيل - وإن أبقى على الإطار الفلسفى العام - بحيث يتمكن من تكييف هذا الاتجاه



الشخصانى مع إرثه الثقافى الإسلامى؛ فكتب عن الشخصانية الإسلامية تماما كما فعل **عبدالرحمن بدوى** فى (الوجودية والإنسانية فى الفكر العربى) **وعثمان أمين وزكى نجيب محمود** فى أعمالهما التى تقرب بين ما اختاره كل منهما من المذاهب الغربية من جهة، وتراثهما العربي الإسلامى من جهة أخرى.

رأى **محمد عزيز الحبابى** أن الشخصانية هى التى يمكن أن تقود الإنسان العربى إلى الحرية فالكائن أو الفرد لا يمكن أن يحقق إنسانيته إلا إذا صار شخصا، أو (تشخصن) على حد تعبيره، وهو لا يتشخصن إلا فى إطار (المعية)، أى من خلال علاقاته بالأشخاص الآخرين فى أمته (طبقا لمزاجه وإمكاناته المختلفة) كما يقول **الحبابى**، ولا يتحقق ذلك للشخص إلا إذا توفرت الشروط الضرورية ماديا ومعنويا. ومن هذه الشروط النظر إلى التراث الدينى على أنه ليس مجرد (نص مغلق)، فالنص يتغير باختلاف الحاجة التأويلية؛ يقول **الحبابى** : «هناك خاصية للوحى، كما أن هناك خاصية للتأمل فى الوحى، واتصال الخاصيتين وتفاعلهما هما اللذان أخصبا الفكر الإسلامى فى عصوره المجيدة.

تحية إلى روح هذا المفكر الكبير، الذى آمن بأن الفلسفة سؤال مستمر، ونادى بالاقتراب من لغة الحياة فى أحد كتبه المهمة (**تأملات فى اللغو واللغة**)، ودافع عن حرية (**الشخص**) ووقف ضد عزل قيمة الحرية عن فعل التحرر فى كتاب مهم آخر هو (**من الحريات إلى التحرر**).

هناء عبد الفتاح

«الكابوس»
ما بين السيكودراما والأحلام المقتالة

إن تقديم عمل مسرحي جاد فى مصر اليوم شيء نادر الحدوث، ولكن أن تقوم بتقديمه فرقة خاصة، فهذه ظاهرة تدعو إلى التوقف سواء كان ما يطرحه هذا العمل ـ على مستوى الصياغة والأفكار ـ يتسم إما بالإيجاب أم السلب.

«**الكابوس**» مسرحية قصيرة تعد أولى نتاجات الفرقة الجديدة التى يقوم بإدارتها الكاتب المسرحى الموهوب **لينين الرملى** بعد انفصاله عن المخرج الفنان **محمد صبحى** و«**فرقة ٢٠٠٠**»؛ ولا يعنى الناقد كثيراً تلك الخلافات التى نشبت بين الاثنين، مما أدى إلى الانفصال الحتمى بينهما، فهذا أمر يحتاج إلى مؤرخ لكواليس مسرحنا المصرى المعاصر، بقدر ما تعنينا العروض المسرحية الجادة التى تقدمها الفرقتان «الخاصة» أمس واليوم، وإسهامات صاحبيها ومجموعتيهما من الشباب الموهوبين، كل فى طريقه، حيث يعمل كل لحسابه ـ وفقاً للمصطلح الاقتصادى/ التجارى/ الفنى. وتعد «**الكابوس**» باكورة الفرقة المسرحية الخاصة لصاحبها **الرملى** وكاتبها الوحيد، و«**على بلاطه**» المسرحية الكوميدية لـ **محمد صبحى** بعد انفصاله عن شريكه. أيمكن لفرقة **الرملى** بتشكيلها الجديد أن تزيد من قيمة الحركة المسرحية بأطروحاتها الجادة والمبدعة في ظل فرق تجارية أخرى تسعى بكل أطروحاتها إلى تعميق الفجوة بين ندرة تقديم الفكر المسرحى الخلاق وغلبة الفكر المهترىء، المضيّع والمغيب لوعى المشاهد المتذوق؟! هذا هو التساؤل النقدى المطروح الذى ينتظر الإجابة من فرقة **الرملى**؟

« **الكابوس**» محاولة مسرحية تسير بنا نحو الاقتراب للإجابة عن السؤال المفترض. فهو من جانب عمل يتسم بجدية الطرح وطرافة الصياغة، ويسعى ـ على مستوى

التجريب ـ سعياً حثيثاً، عبر قالبه الكوميدى الناقد من جانب آخر. إلى أن يحترم وعى المشاهد المتذوق، ويسبر أغواره فى منطقة يصعب اختراقها، وأعنى بها تيار «اللاوعى». «**الكابوس**» استقطاع لجانب من خبايا النفس البشرية لأسرة مصرية مكونة من ثمانية أفراد: الجد والأب والأم والأخت والفتى والأخ والفتاة والخادمة، وهى أسرة متقطعة الأوصال، مستقطعة من الحياة المصرية التى يقدمها **لينين الرملى** بكل شرائحها وضغوطاتها النفسية وسلوكها المرضى فوق الخشبة. يربط ما بين تلك الشخوص حلم الحياة الثقيل والماضى بجذوره الشائهة، وهو حلم طويل لا ينتهى من الآلام والآمال والطموحات الخائبة، والضياع المفتت، وتتم هذه السلسلة غير المنقطعة من السقطات المستمرة للأسرة لتقترب بها نحو الهاوية الحتمية، فى ظل متغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية متذبذبة غير مفهومة وقعت فى مصر منذ الأربعينيات حتى اليوم، تمثل شخوص المسرحية ثلاثة أجيال متعاقبة: جيل الجد وجيل الأب وجيل الأبناء، يربط فيما بين هذه الأجيال التقاليد والتاريخ الفكرى المشترك والأرضية السياسية للمجتمع المصرى فى حقب زمنية متباينة.

تنبع قيمة العرض الحقيقية فى ظنى من أن مؤلفه باستعارته لصيغة «**الكابوس**» وإشكاليته الفنية، يمنح نصه الصبغة المسرحية من خلال إمكانية استخدامه لما يطلق عليه «**بالفلاش السريع**» على الأحداث، فتستعيد أهميتها وتتخذ شكلها وقوامها وفقا لردود أفعال الشخصيات، الساعية للبحث عن ذواتها بشكل دائب وملح، سرعان ما يتوه فى خضم القيم الاجتماعية والأخلاقية التى تعوق هذه الشخصيات عن الفعل والانطلاق، وقبل كل شىء تقف حجر عثرة أمام تحرير أنفسها من ضغوطات الظلم الاجتماعى فى البحث عن الخبز اليومى، والذى نرى صداه فى قرار الأب حمدى سيد أحمد المسافر للخليج بحثا عن المال، كى يتمكن من الإنفاق على مطالب أسرته المستمرة، أو البحث فى مفردة «التقاليد» كميراث عائلى تملكه الأسرة فى صورة الجد (عريان سيدهم) داخل برواز يرمز به الكاتب إلى التقاليد المعلقة فوق مشجب التاريخ بكل ما فيها من قيم تراثية وعادات متخلفة سلفية، ومرة ثالثة فى العلاقات الخفية غير الأخلاقية بين الخادمة (**عبير فوزى**) والفتى (**فتحى عبد الوهاب**)، أمام أعين أخته (منى زكى) الضائعة، أو فى ظل سعى الأخ (**محمد رضوان**) الضائع فى بحثه الحثيث عن نفسه، من بين ظواهر اجتماعية قاتلة، تطحنه فى رحاها، مخلفة وراءها الكراهية والغيبوبة التى يقع فى أسرها بفضل المخدرات، ممثلاً لجيل ضائع وتائه. إن مختلف هذه الظواهر المذكورة وغيرها تعبر معاً فى المسرحية رغم تشتتها وتفرقها عن مجتمع فاسد؛ تغدو فيه الأسرة المصرية ثمرته، أو رمزه الأثيم، ممثلة الطبقة البرجوازية المصرية الصغيرة، رامزة للسواد الأعظم من قاطنى القاهرة والمدن الكبرى. يذكرنا هذا العمل بالمسرحية الرائعة «**تانجو**» للكاتب المسرحى البولندى **مروچيك** التى قدمت فى السبعينيات وأخرجها للمسرح المخرج الكبير **نبيل الألفى**، بل أجزم أنها متأثرة تأثراً واضحاً بها، ولا يقلل هذا من قيمتها ورسالتها الواضحة.

لعل أهمية هذا العرض المسرحى لا تنحصر فقط فى صياغته الشكلية التى نسجها الكاتب فى أسلوب فنى أقرب إلى «**الفلاشات السريعة**» وتعرض لنا هموم وطموحات كل شخصية على حدة، يجمع فيما بينها الضياع المدمر؛ بل تنبع أهميته كذلك من أن المخرج اعتمد اعتماداً كبيراً فى رؤيته الإخراجية على خلق المناخ النفسى المتوتر والحاد والمبالغ فى حركته أحياناً، وكاريكاتوريته فى تناول شخوصه أحياناً أخرى؛ بشكل أقرب ما يكون إلى أسلوب «**السيكودراما**» من مجرد المسرحية النفسية العادية. ففى «**السيكودراما**» يسعى الطبيب المخرج والممثل فى آن واحد إلى أن يخلص مريضه/ الممثل/ الوسيط من أمراضه القابعة فى نفسه، أمام الجمهور المشاهد الذى لا تتخلى عنه كذلك الأمراض الاجتماعية والنفسية، وتصب فى نهاية الأمر داخل نفسه وتكويناتها المركبة. الاختلاف الجوهرى بين السيكودراما وبين هذا النوع من العروض كـ «الكابوس»، أن الأول يسعى عن قصد للاستشفاء والمداواة، بينما تسعى العروض الأخرى إلى وضع يد المتفرج على الوضعية الاجتماعية الخاطئة، على ما تبقى منها، وما خلفته من ندوب وجراح مثخنة لأجساد هذه الشخصيات الضائعة والمتعبة.

استطاع **محسن حلمى** كمخرج أن يصل ما انقطع من تواصل هذه الشخصيات المكتوبة والمرسومة من خلال سطور النص المسرحى لـ **لينين الرملى**، ليحيلها باقتدار ومهارة إلى شخوص تريد أن تحيا، لكنها تخفق فى البحث عن معنى لوجودها أو قيمة للوجود الإنسانى برمته. وعلى الرغم من نجاح المخرج فى خلق أجواء مسرحية «فنية» فوق خشبة مسرح الهناجر، حيث يمتزج عالم كل ممثل بحركته وإضاءته المرسومة، ومناخه المنفصل عن عالم الممثل الآخر وحركته وإضاءته ومناخه، ليلتحم كل هذا معاً تارة فى الحركة الدائرة المتصلة، وتارة أخرى فى طقس شعبى يمسك بزمام هذا الكيان الهلامى، فى وحدة تجعل للموضوع، ولتلك الشخوص كياناً مشتركاً، إلا أننا نشعر شعوراً يقينياً فى أن خيوط العنكبوت القابعة فى خلفية البانوراما وسقفها تجعل من تلك الوحدة الفنية المرموزة، شيئا من قبيل الإلحاح على نغمة تكررت فى سياق العرض المسرحى تكرارا دائما، سواء على مستوى الفعل أوالقول، فيغدو «العنكبوت» كرجع الصدى،أو «تحصيلا حاصلا» لمعنى الحصار الذى سرعان ما يلبث أن يفقد معناه ومحتواه الفكرى عندما تسقط خيوط العنكبوت الذى صممه **حسين العزبى** لتمسك بزمام شخوص المسرحية، وتلتف حول أعناقهم فى النهاية؛ كرمز حرفى لسقوط عالمهم. بهذا المنطق تصبح سينوغرافية العرض المادية الفضاء المسرحى بأبطاله محدودة المعنى، وغير قادرة على التخلص من حرفية الرمز، بل إنها تضعف ـ فى ظنى ـ من شمولية المعنى دراميا، وتضحى مؤثراً سينوغرافياً تشكيلياً وضوئياً مؤثراً على المستوى البصرى مثيرة للعين، ولعل صعوبة نص **الرملى** المعتمد اعتماداً أساسياً على الأداء المتسم بايقاعه السريع العام، والذى يتطلب بدوره إيقاعات سريعة أخرى تستنبت حضورها من المشاهد الحوارية المتصلة بالمعنى العام للمسرحية، والمترابطة بالحالات النفسية

السوداوية بشكل أقرب إلى الكوميديا السوداء، تجعل مهمة المخرج أكثر صعوبة للبحث عن مُعادل موضوعى فعلى لتأثير تلك المشاهد «المتقطعة» وإيجاد ترابط يوحدها فى إطار هارمونى متناغم. وتغدو المهمة بالنسبة للمخرج أكثر تركيباً وتعقيداً، عندما تتوقف الأحداث عن التطور والنمو فى الإطار التقليدى المتعارف عليه. فنمو الأحداث وتطورها الدرامى يتم على النقيض من ذلك، أى على الفعل الساكن غير المتنامى، المستند على الحالة المزاجية لكل شخصية على حدة، ووفقاً لمعدلات تكوينها الداخلى، الذى ينطلق من الضعف ويستمر ليصل إلى الذروة فيتراجع حيناً ويضعف حيناً آخر. إن هذه المادة المسرحية تصدر تجريبيتها عن حفاظها لتنغيماتها الأساسية المتكررة. ولذلك يتعامل المخرج مع مادة صلبة غير هينة، يعتمد فيها المخرج على الحركة المجسدة النابعة من كل شخصية وفى حدود منطقها الفنى فوق الخشبة، فهى لا تتعداها، بل إن كل هذه الشخصيات تنحصر سجينة بقعتها وحدودها المكانية المرسومة التى لا يخترقها أحد وتقع أسيرة لخطوط حركة دائرية وطولية وعرضية، منطلقة من تشكيل علاقات بصرية تأسر جمهور النظارة، وكأن المتفرجين قد اخترقوا حجب الحائط الرابع، وقرروا الجلوس مع ممثليهم فوق الخشبة ليروهم عن قرب. اتسمت هذه الخطوط الحركية بالتكرار والتشابه، فوقع إيقاع لعمل برمته فى قدْر من الرتابة، فلجأ الممثلون أحياناً إلى الطابع الميلودرامى الصارخ والمبالغة وأحياناً للكاريكاتورية الضاحكة أحياناً أخرى خاصة فى شخوص (الأخ ـ الجد ـ الأب ـ الخادمة)، للتخلص من هذه الرتابة.

إن تجربة « **الكابوس** » وقد قدمتها فرقة **لينين الرملى** من تأليفه وإخراج المخرج النابه **محسن حلمى** أثبتت أن مغامرة الدخول فى تجربة القطاع المسرحى الخاص هى مغامرة مسرحية مأمونة عواقبها، إذا وقف وراءها كاتب مثل **لينين الرملى** يثبت يوما بعد يوم أنه يمثل داخل الخريطة المسرحية المصرية أحد أقطابها الكبار، وتؤكد أن القطاع الخاص يمكن أن يخلق كيانا مسرحيا جادا ـ إن أراد يلعب دورا هاما فى الحركة المسرحية المعاصرة، وأثبتت التجربة فى نهاية الأمر أن بمقدور فرقة لا تعتمد على نجوم وإنما تستند إلى جهود شبابية أن تخلق نجوما مسرحيين جددا يشكلون مستقبل حركتنا المسرحية فى السنوات المقبلة .



فى العدد القادم من إبداع :

- **يحيى حقى فى الفرنسية** : د. هُيام أبو الحسين
- **نجيب محفوظ فى آخر أعماله** : عبدالرحمن أبو عوف

أدونيس

مشروع بيان للمثقفين

حول الظروف العربية الراهنة

يَزدادُ قلقُنا، نحن الموقّعين، من تصاعد العنفِ فى المجتمعات العربية، باسم الدين، ومن تكاثر التنظيمات الدينية التى تعتمد العنف أسلوب حياةٍ وتفكير وعمل، وهو قلق يتضاعف، فيما يجابهه العنف الآخر المضاد الذى يُمارس باسم السلطة وقوانينها.

هذا العنف بوجهيه يصرف المجتمع عن الاهتمام بقضاياه المصيرية الكبرى، ويحوله إلى آلةٍ عمياء: يطحن نفسه، ويقضى على مقوماته، ويتقوض من الداخل. فهو عنفٌ لا يقتل الأفكار وحدها، وإنما يقتل كذلك البشر. والحق أن بلداناً عربية عدة، ، تكاد تبدو الآن كأنها فى مسرح للجريمة: سجناً وتشريداً ونفياً وقتلاً.

يزداد قلقنا، بشكلٍ خاص، لغياب التفكير الذى يخطط ويعمل لنشوء مناخٍ تترسخ فيه الديمقراطية بكل ما تقتضيه من التعددية واحترام حقوق الإنسان، وحقوق اختلافه، خصوصاً، بحيث تنشأ المؤسسات الفكرية والاجتماعية والسياسية التى تزيل أصول هذا العنف، وتوجه الناس للعلو إلى مستوى التحديات الحضاريّة الرّاهنة والمقبلة. فى عالم

يزداد معرفةً وتقنيةً وسيطرةً على الطبيعة، مما لا يهدد المجتمعات التى تقاعست عن مواكبته بالتخلف وحده، وهو الحاصل، وإنما تهددها كذلك بالانقراض الحضارى.

لا ينكر أحد أنّ الإسلام أساس أو ل فى الحضارة العربية، وأساس راسخ فى الحضارة الإنسانية. غير أنه لم يأخذ هذا الدور وهذه المكانة إلا بوصفه رؤية إنسانية متميزة، وبوصفه انفتاحاً على الآخر، وبوصفه إبداعاً وحرية. وإنه لفاجعٌ أن يبدو اليوم فى تأويله الذى تعلنه الحركات الأصولية، فى مختلف أشكالها، كأنه ينكر هذا الدور وهذه المكانة، وكأنه مناقض لما هو فى الأصل. فهو، فى هذا التأويل، نظراً وممارسة، يبدو فى الداخل، للمسلم نفسه، عائقاً وقيداً، ويبدو فى الخارج، لغير المسلم، أنه انغلاق وظلام وعبودية. .

إنّ التجربة الدينية واحدة من تجارب الإنسان الكبرى، ولعلها أن تكون فى نظر الكثرة، الأكثر أهمية. ونحن الموقعين، نؤكد احترامنا لهذه التجربة بوصفها، تحديداً، نسقاً ذاتياً وحميماً من العلاقات بين الإنسان والغيب. غير أننا؛ بالمقابل، لا ننكر اعتراضنا عليها عندما تنقلب إلى نظام اجتماعىّ مدنى سياسى شامل. فذلك انقلاب يقضى تماماً على تلك الذاتية الحميمية نفسها، ويحول الثقافة، بأشكالها المعرفية المتنوعة، علماً وفلسفة وأدباً وفناً إلى منظومة من الأوامر والنواهى، ومن التشريعات والقوانين. بهذا تتعطل الحياة الإبداعية الحرة، وتتعطل حيوية المجتمع، ويتسطح البعد الدينى ذاته . بهذا أيضاً يتحول الدين الذى جاء دواءً فى الأصل، فيصبح هو نفسه الداء. والمجتمع الذى تكبت فيه الدفعة الحية، وتزول فيه حرية الفكر والإبداع، والكشف المعرفى، يفقد إنسانيته، ويتحول إلى تجمعٍ قطيعى، وإلى ركامٍ من الأرقام والأسماء.

و لا نعتقد أن مناهضة الاتجاهات التى تدفع بالمجتمع إلى هذه الحالة، يمكن أن تتم بأساليب العنف. إنها، على العكس، تتم بالديمقراطية، والتوكيد الكامل على حقوق الإنسان، وعلى حقوق اختلافه، خصوصاً، وعلى التعددية. هكذا يتاح للشعب، فى مختلف فئاته، مجال التعبير عن أُفكاره وآرائه، فتتفاعل، وتتعايش، وتتحاور، وتتصارع، ديمقراطياً.

فى هذا كله، يبدو لنا أن أزمة المجتمعات العربية هى فى عمقها، تربوية ـ ثقافية. ويبدو لنا، تأسيساً على ذلك، أن الرهان العربى لم يعد مسألة تقدم وحسب، وإنما أصبح كذلك رهاناً على الوجود ذاته: إما الارتقاء إلى مستوى الإنسانية الخلاقة التى تبتكر العالم والمستقبل، وإما الانقراض من على خريطة الحضارة.

هكذا يحرص الموقعون على التوكيد أن دافعهم الأساسى فيما يفكرون ويعملون، فى هذا الصدد، ليس مجرد الإفصاح عن آلامهم وخَيباتهم بنقد العنف المهين الذى يسود الحياة العربية، سواء جاء من جهة الحركات الأصولية، بعضها أو كلها، أو من جهة الأنظمة، بعضها أو كلها. وهو، فى كل حالٍ، نقدٌ ملحٌ وضرورى. إن دافعهم الأساسى يتجاوز مجرد النقد: إنه كيانى مصيرى، وهو بوصفه كذلك، ثقافى ـ حضارى.

إننا ندعو القوى الخلاقة فى المجتمعات العربية إلى اليقظة وإلى تدارس ما يجرى على الساحة العربية، وإلى اتخاذ الموقف الذى تفرضه هذه المرحلة الخطيرة فى تاريخ العرب، وإلى التوقيع على هذا البيان ـ الشهادة، تأييداً وتوكيداً.

رضا البهات

متابعات

عم صباحاً أيها الوجع الفلسطينى

عم صباحاً وأنت تغمس اللقمة فى زيت الزعتر. فتفوح منه رائحة الزيتون .. فتسأل: لماذا اهتدت نباتات أخرى أن تنمو مشوكة، أودون رائحة تدل عليها؟. ولماذا العذوبة اللاذعة والغفلة يكونان من قسمة البرتقال!.

عم مساءً أيها الفرح الفلسطينى.. وعم ظهراً، وسكون ليل. عم أختاً وخطيبة، وأنت ترخى عليها جلبابها فى نومها المزركش باللاحلم، تحت سماء أخرى فتدرك المنفى مبكراً. وتنهض من نومها القلق لتسحب جدتها الضريرة. التى وسنت أمام الباب فى انتظار، وتقنعها بالدخول. عم دثاراً ودفئاً.. عم عرياً عم ذاكرة راعشة وفوضى. عم زمناً استثنائياً، وزمنا لولبياً،وزمناً بغير زمن . صار إليك كل ما صار إليك من ميراث غيرك. صدّام أبونا الذى فى الأرض كى يهب الخطايا لمن لم يولد بعد .

عم قلباً وأقداماً وكواهل وصرّات ارتحال. عم شهيقاً وأنت تغمس النكبة من ضلوعك . وتدغدغ صغيراً يلثغ ويبول فى حجر المنافى ظناً أنها الوطن. تعض صدغيه تحنانا، فلا ينسى الطعم الساحر لوطن الأنبياء. عم مراثى وغناء. عم هجاءً وذاكرة تسيل عن شفتيه إلى وجهك ويبلل الأيام. عم وليداً يبكى ثم يضحك . فلا ينسى نقطة البدء وينسى عامداً نقطة الانتهاء

عم جرائد. عم وعوداً عم قصائد. عم محافل عم مكائد. عم رعشة جسد أيها الفتى الغر . واشهر فى الليل جدثك من دون خجل. ثَمَّ صغير فى إحدى جهات الكون يصحو مغلق العينين ينادى.. أشربُ.. أشرب .وثَمَّ غيوم تشترط الجدث الأخير كى تقطر ماء.

عم حكايات بريئة.. عم جدةً حدباء، عم أمك الشرماء، وخالة هتماء. وحلوة تهواك، تنتمى للعصر

من دون أرداف ثقيلة . عم زماناً.. عربيًا عم رذيلةْ.

عم حجاراً أيها الطين المراوغ ظلّ ماء. لا تطلق جنونك لا.. لا تلهُ بطرح الأسئلة. أهى النبوءة؟. قل إذن.. أى هذه الأحجار حجر البدء. وأيها الخطيئةْ؟.

عم صبراً أيها الطين المراوغ. لم تكبر الأطفال بعد. ما زالوا بحاجة إلى قليل من الكالسيوم لنموّ سنتينْ وضرس. ومازالوا بحاجة إلى تلوين الذاكرة. عم فضاءً أيها الحاكى العتيق وخبر.. كيف تطلق من عباءتك أعلاماً وألثاماً وأزمان حال. عم دروباً ورصاصاً، أذاناً وأجراساً وقدّاساً أيها القدس المحال. عم كسوراً ورضوضاً، وغازات تجلب الدمع، وأخرى تبصر الأعمى.. وغازات تجلب الارتحال. عم جروحاً توقظ الموتى، وندوباً تصنع الأسئلة. من يرخى الشملة قدْر إصبع عن طلعة الوجه الجميل ؟ . من يصادقنى بهواء يتلكأ بقرب خدها الأسيل . من يزقُّ الفرح قدر نقرةٍ أونقرتين، فيأتثر أقدام جيل! . من يستاذن الموت قليلاً، كى يحيد بمطر الشتاء إلى ساعدٍ فى البعيد، يشير من وراء العيون الألكترونية، والجدر المكهربة وليزر القمر الصناعى. وألمعية الأسلحة الذكية. وقرارات مجلس الأمن الأكثر ذكاء.. من ؟. إذن إحص عدد الحجارة واسأل .. كم دفنا هنا!

أى هذا الطين وجه الأرض. وأى هذه الوجوه ملح الطين؟ وأيها، محمدها وعيساها وموساها وبوذاها وماتنّزل فى فضاها من غمام؟ هذه دماؤنا .. خنادقنا.. ندوبنا، حناؤنا والدمع. فأتونا ببعض من سلام . هذه حبات زعترنا وسعفات النخيل. وهذا وجهنا من دون اللثام. فعم صباحاً أيها القدس الجميل.

عم خفق قلب أيها الفتى . عم شهوة مخبوءة.. عم تسامحا . واغمز لأختك إذ تحاشى لقا عينيك فى المساء. إذا وشى بها واش لديك . أن رأى ظلها فى ظل آخر فى زقاق مظلم من أزقة الناصرة. اغمز لها وتبسّم. واكظم غيظك الذى لا ينتمى لزمن الاغتصاب، والشركات العابرة الأطلال. لن يفرّ الوطن ما دامت هناك ظلال فى ظلال فى ظلال. وبذوراً لبرتقال فى سلّةِ يافا، وثرثرات فى المساء . قُل :هذه الأوطان حبلى ، والمعدن استثناء.

مارس الحزن . بخديعتك فيمن أحببت، وزهوك بالحب الجديد. ودعها تحوك لك الدفيَّة والشملة بمهل أصابعها المتعبة. ومهل عينيها الساهمتين. ودعها تصنع الأطفال سراً، ويستبى رحمها الأبدُ . هى الأنثى وليس يدرى مثلها أحد.

عم فضاءً أيها الجناح الفلسطينى وزاول نكبتك الإنسانية العارضة. وسوف يفعلها الله ثانية مثلما بسط فى البدء الزمان. سينحنى متحسساً ذات المكان ، متبرئاً من طين تشهىًّ وتقلّص فى يديه ، ودفق من ماء سهوله بشراً.

هى الأرض تلهو بالسماء وبالبشر . فدع الكون يستتم دورته بباطن هذه الآثام . ودع النص يزنى فى معانيه . ودع الطين الطرىّ يزنى فى حجر.

عمْ شقوقاً أيها الطين اللئيم . عم عناصر جسد مقيد فى الصحائف والنصوص . عم سؤالاً فى سؤال لا يُجاب . لماذا تدفن الجدة أشياءها تحت عتب الدار؟ مفاتيح البيوت التى مرَّت بها.. ذهب الصبية .. قصاصات شعر الصغير .. خلاص الحفيدة .. وخطابات قديمة . عم

جواباً ليس يملكه سؤال . طين البيت الذى هدموا . والحمل الذى أفرغوا . والماء الذى أوجعوا . والشريان الذى ثقبوا . إلى أى عينين آسرتين وأهداب سوف يصير . فى لحاء أى زيتونة عجوز ستسرى حكمة الطقس الأخير . فدع الزمن يفيض ههنا .. وههنا .. ربما يبتدىء السرمدية . ودع شارون يصرح .

عم صباحاً وعشية ، ووكالات غوث وأكياس دقيق ، وباسبورتات من كل لون وختم . لا تقل مثلى المجد للمنفى والمخيم . بل قلُ على الأرض السلام، ، وبالناس المحبة . لا .. هذه جمل أركتها المحافل . فاشطبها من هذا الموضوع واتلُ .. أكلما شبَّت بساح القلب وردة . عزَّ المطر . أكلما حطت فلسطينية حملها أو دعوه بئر نفط ! أسلموه لصدام جديد! عم صباحاً إذن أيها الحزن الأبيد . عم دقائق . عم ثوانى . عم جراحاً واشتهاءً وأغانى . فالمجد لمن يذكر نقطة البدء وينسى عاصياً وعامداً نقطة الانتهاء .

عم نبيين كثارا ، جاءوك هذا الصبح يطلون من دون كتاب فى اليد . ويمسحون الدمع بأحفان طين . عم يقيناً .. عم ظنوناً . وامتزاجاً لا تزان عربى بجنون . أى جدْث سوف نبقيه هنا! وأيها سوف يرحل ؟ أيها سوف نسكنه ابتسامات المحافل . أيها سنوقع به وثيقة المتعبين .. وأيها .. سنسميه الأمل؟

عم ثغاءً ورغاءً وبغاءً وصوتاً دون صوت . عم زعيقاً وصهيلاً وبحيحاً وجئيراً وأنيناً وحداءً . عم هجاءً . ومديحاً وعروشاً وحياداً ونشيداً وهمهمة وصمتا . عم جراحاً بازغة . عم جروحاً أسلفت . عم زماناً عم خرائط . عم دروباً لولبية . عم مسارى ، عم مطالع ، عم مهابط . عم سماءً دون شط ، ورحيلاً دون حط. عم سؤالاً فى سؤال فى سؤال.

أى جدث سنرشقه بهذى الأرض، كى نصلى ؟ وأيها حين ننوى أن نولِّى جدثنا الأدبار! أى شلوٍ سوف نشتمه بلسان مبتهل . وأى صارٍ ببحرٍ نشيع فوقه جزَّات من الشعر الطويل! وأيها .. سوف يهدى القادمين إلى هذا المدار؟!.

هذه العتمة ليس تربكنى . وهذا الضوء ليس يهدينى . ولستُ أغِثُّ من هذا المرار .

ليس يرفعنى انتصار وليس يكسرنى انكسار ، أنا الحجر .

هذا المدى العربى يسلبنى انهمار الأسئلة . هذا المدى العربى . فأى يدٍ سترشقنى بهذا الكون مبذور الحجار؟ .

فى أى موضع منه أُنبت حائطاً صوب المدى ! فى أى ظل أستوى . بكتابى ملء صدرى . وبأى قولٍ سوف أرضع أوجاعى الصغار ! .. بأى حرفٍ سوف تطعننى الوثيقة!.

أحمد مرسى

تونى موريسون

الكاتبة التى فجرت غضب كتاب أمريكا

كان من حسن الحظ أنى لم أبادر بكتابة هذه الرسالة فور فوز الكاتبة الأمريكية السوداء **تونى موريسون** بجائزة نوبل يوم ٧ أكتوبر. و كنت قد اعتدت منذ أواخر أو منتصف السبعينيات، تقريباً، إعداد موضوع عن الشاعر أو الروائى الأمريكى الفائز فور إعلان النبأ ليُنشر على وجه التحديد فى مجلة «المصور» فى أول عدد يصدر بعد إعلان الجائزة. ولأنى اعتزمت أن تكون **تونى موريسون** موضوع رسالتي لإبداع، أثرت أن أتمهّل قليلاً علنّى أستطيع فى النهاية معالجة الموضوع من زاوية تختلف بعض الشيء عما يحمله طوفان الكتابة عن أول كاتبة أمريكية سوداء تحظى بهذا التكريم الدولي.

وبعد أسبوع تابعت خلاله كل ما كتب عن **تونى موريسون** فى الصحافة الأمريكية القومية، على وجه التحديد، والصحف العربية التى تصدر طبعات فى أوروبا والولايات المتحدة، لاحظت أن الصحافة الأمريكية، وخاصة الأدبية، احتفت بحرارة بفوز الكاتبة، كما جرت العادة خلال السنوات السابقة عند فوز أىّ كاتب أمريكى بالجائزة، مع اختلاف بؤرة التركيز من كاتب إلى آخر، واعتمدت هذه الصحافة على مقالات صغيرة مركزة معتمدة فى الغالب على استطلاع آراء النقاد وكتابة النقاد الأدبيين. ونشر مقتطفات من أعمال الكاتبة لمجرّد التعرف على أسلوبها فى الكتابة. وكان الموضوع الرئيسى، بطبيعة الحال، يدور حول نبأ الاختيار ومسوّغات قرار لجنة نوبل بالأكاديمية السويدية ثم استعراض أصداء النبأ فى الأوساط الأدبية والأكاديمية واستطلاع ردّ فعل الكاتبة المتوجة.

أمأ بالنسبة للصحافة الأدبية العربية، وأعنى هنا صفحات الأدب بالصحف العربية بصفة عامة، فقد لاحظت أن الاهتمام بالكاتبة اتّخذ شكلاً مبالغاً فيه، ويكاد يقرب من

الهستيريا. ولم يخرج التعريف بها عن حدود النقل المتسرع عن موضوعات صحف أمريكية بعينها دون محاولة بذل جهد إما لتعميق هذه الكتابات أو في البحث عن جوانب إشكالية أخرى لم تتطرق لها الكتابة الانطباعية الأولى. التي غالباً ما تتحاشى في مثل هذه المناسبة الآراء المثيرة للجدل. وربما كان سبب إحساسي بأن هذه الكتابات أخذت شكل الطوفان هو تنافس هذه الصحف على إفراد أكبر مساحة ممكنة للأدب. وهى وإن كانت ظاهرة صحية تدعو إلي الغبطة، فلا شك أيضاً أن الضغط لملء هذا الفراغ اليومي يساعد في أحيان كثيرة على التساهل في تطبيق معايير الكتابة الجديرة بالقراءة: وعلى الخلط في أحيان أخرى بين الأدب وقلة الأدب

لكلّ هذه الأسباب ترددت لأول مرة في كتابة موضوع عن فائز أو فائزة بجائزة نوبل للأدب. ولولا الالتزام الأدبي، لما هممت بتسجيل الملاحظات السابقة. ومن ثمّ، قررت أن أتناول الموضوع بطريقة غير متوقعة، وربما كانت أيضاً غير مألوفة في مثل هذه المناسبة.

وفي الحقيقة، لم يأت هذا القرار كنتيجة للمتابعة وحدها التي أفضت إلى الملاحظات. فقد طرأت لي الفكرة، التي لم أكشف عنها بعد، فور استماعي لأول ردّ فعل من **توني موريسون** نفسها على نبأ فوزها بالجائزة، الذي أذاعته شبكات التليفزيون المختلفة، و هو قولها: «**أحسّ برجفة بهجة تعتريني. لم تكن متوقعة كلية، وهي مُشْبِعة تماماً. وبغضّ النظر عما نقوله جميعاً، ونؤمن به إيماناً حقيقياً عن عدم ملاءمة الجوائز وعلاقاتها بالعمل الحقيقي، ومع ذلك، فهي تكريم رائع لي**».

لقد تذكّرت في الحال عندما سمعت الجملة الأخيرة من تصريحها، **وبغضّ النظر**... قصتها المثيرة مع أول جائزة قومية تحصل عليها (**بوليتزر**) سنة ١٩٨٨ عن روايتها « **المحبوب** »، وقلت لنفسي، لقد حصلت على جائزة بوليتزر بمعركة لم تخضها وحدها، ولكن جائزة نوبل جاءتها بلا عناء، وبدون حتى أن يجول في خاطرها احتمال الفوز بها.

ليكن إذن تعريفنا بـ **توني موريسون** استرجاعياً. فقصة أو بالأحرى واقعة حصولها على البوليتزر، فيما أعتقد، تلقي ضوءاً على مكانتها في خريطة الإبداع الأدبي الأمريكي المعاصر، وبصفة خاصة مكانتها المرموقة بين نظرائها من الكتاب والشعراء الأمريكيين السود أو الأمريكيين الأفريقيين كما يسمّون أنفسهم. فهذه المكانة هي التي جذبت إليها اهتمام الأكاديمية السويدية. ولا شك في أن اختيارها بالذات، من بين عشرات من المبدعين الأمريكيين الأفريقيين يتجاوز في معناه وقصده قيمتها الشخصية ويتعدّاها إلى تكريم الأدب الأمريكي الأسود المعاصر بأسره، مع الاعتراف بأن هذا الاختيار أو القرار، كما علمتنا التجارب بالنسبة لمعظم الجوائز الدولية التي من هذا القبيل، وبصفة خاصة جائزة نوبل، ويليها معظم الجوائز القومية بمختلف جنسياتها، هو في النهاية قرار سياسي.

والواضح أنه في حالة **توني موريسون** بالذات، ومنح **نلسون مانديلا** والرئيس **دي كليرك** نوبل للسلام مشاركة، يعني اختيارها رفع



الحظر عن تكريم شخصيات كانت تعتبر حتى الأمس القريب دعاة كراهية للرجل الأبيض، كرمز للعنصرية والقهر والاغتصاب. ولم يكن اختيار**الأسقف توتو** قبل ذلك بسنوات إلآ إيذاناً بذوبان الجليد.

ففى سنة ١٩٨٧ أصدرت رواية «**المحبوب**» ، قصة عبدة هاربة، عندما قبض عليها ذبحت ابنتها حتى لا تراها وهى تشب فى إسار العبودية .وقد استقبلت الرواية بترحيب واسع من النقاد والقراء، ولاقت نجاحاً منقطع النظير.

وبرغم هذا النجاح، بين أوساط النقاد والقراء على السواء، لم تفز الكاتبة بجائزة الكتاب القومية كما كان متوقعاً، فثارت ثائرة الكتاب والنقاد السود الذين أصدروا بياناً يحمل ٤٨ توقيعاً نشرته مجلة نيويورك تايمز بوك ريفيو، يقول أنه «**بالرغم من المكانة الدولية التى تتمتع بها تونى موريسون فإنها لم تحصل حتى الآن على الاعتراف القومى الذى تستحقه أعمالها الروائية الخمسة الكبيرة. ولم تحصل بعد على التكريم الآساسى لجائزة الكتاب القومية، أو جائزة بوليتزر نحن النقاد السود والكتاب السود الموقعين أدناه نؤكد هنا معارضتنا لهذا التجاهل وهذه الغرابة الضارة**».

ويضيف البيان:

«**إن الحاجة المشروعة إلى صوتنا النقدى فيما يتعلق بأدبنا لا يمكن إنكارها بعد الآن ومن ثم نؤكد بإلحاح سلطتنا الشرعية والأكيدة فى مجال الأدب الأمريكى. وفى هذا السياق الفخور نرفع التحية إلى مؤلفة « العين الأشدّ زرقة» و« سولا» و «أغنية سليمان» و«طفل القار» أو «المحبوب على قيد الحياة».**

نكتب بيان الشكرهذا لك أيتها الغالية تونى على قيد الحياة محبوبة ومثابرة وساحرة وسط العلاقات الحميمة الخصبة لماضينا الخبىء ووسط أيام الحلم والكوابيس الآلية التى ستنبثق عن المعرفة المعروضة لقلوبنا الواعية. نرى أن إنتاج حياتك يشكل صرحا للرؤيا والكشف والثقة. إنك لم تديرى على الإطلاق العين الباحثة والأذن الصاغية التى ترصد الرعب أوحكايات التاريخ التى تغذى عقيدتنا. وقد أعطيتنا بحرية كل كلمة شعرت أنها هامة لتقَدم حركة أدبنا وحياتنا ولكل أمريكا، لكل الأدب الأمريكى. طورت المعايير الأخلاقية والفنية التى ينبغى أن نقيس بها جسارة خيالنا القومى وذكاءنا الجماعى كشعب.

ويستطرد الكتاب السود فى بيان تشببهم بـ **تونى موريسون** قائلين:

لقد تغيرت عطاياك وجعلت زماننا الحقيقى معًا أكثر شاعرية لذلك نكتب على أمل ألا نؤجل وألا نصل بأى شكل متأخرين بهذه التحية البسيطة لطبيعة كتابتك المزلزلة ولجمالها. وفضلاً عن ذلك، تعبيراً عن افتتاننا الممتّن بحلول المحبوب أحدث عطاياك لمجتمعنا، وبلدنا، وضميرنا، وشجاعتنا التى تزدهر مع نموها. نسجل هنا كبرياءنا واحترامنا وتقديرنا لكنز مكتشفاتك وابتكارك.

لقد أحدث هذا البيان الغاضب والجميل ردود فعل متباينة فى الأوساط الأدبية الأمريكية. وربما كان أهم آثاره هو إثارة قضية الجوائز الأدبية والفنية. ما هى معايير الاختيار؟ وهل هناك ضغوط خارجية تمارس على لجان الاختيار؟ وما مدى نفوذ دور النشر الكبيرة فى الترويج لكتّابها. وأخيراً، يبقى السؤال، هل من حق أىّ مجموعة من الكتاب، مثل أولئك الذين وقعوا البيان السالف الذكر، ومن بينهم الشاعر **أميرى بركة**، والروائية **نانسى ووكر**، وغيرهما من الكتاب السود اللامعين، أن تروّج لكاتبة بعينها أو لكاتب بعينه للحصول على جائزة قومية أو دولية؟ وإذا كان السؤال الأول والثانى، عن معايير الاختيار وممارسة الضغوط على لجان الجوائز، ينسحبان أيضاً على لجنة جائزة نوبل، وهما بالضرورة سؤالان مشروعان، فى ضوء العديد من الأسماء التى كثيراً ما أدهشت لجنة نوبل بها العالم. يعترف الناقد **وولتر جودمان** بأن الضغوط الأدبية مستمرة طوال الوقت، ولا فرق هناك بين مكالمة تليفونية ودية أو حفل كوكتيل، وبين تقريظ ساخر فى مجلة نيو يورك تايمز بوك ريفيو. فالناشرون يمارسون الضغط من أجل جائزة الكتاب القومية ورؤساء التحرير والناشرون يعملون الشىء نفسه من أجل جائزة بوليتزر كما تنشط الدول من أجل جائزة نوبل للأدب التى تتمّ فى الغالب تعبيراً عن لفتة سياسية.

وتتخذ عمليات التأثير، بشكل عام، صورة مراجعات الكتب التى تشهد بأهمية كتاب ما فور صدوره. وقد اشتهر كتّاب هذه العروض الذين يوصفون بأساتذة نقد الميكروويف، بإضافة نكهة التزكية الجماعية إلى أطباقهم.

وما دام ليس هناك أمل فى القضاء على ظاهرة ممارسة الضغوط والتأثير فى الأوساط الأدبية على غرار التقليد المتّبع فى السياسات الأمريكية، يقترح الناقد **وولتر جودمان** ، كحل للمشكلة، أن يرفق بكل جائزة بيان على غرار تحذيرات الجراح العام على علب السجائر يقول: «**هذه الجائزة لا تمثل إرادة إلهية. فهى تمثل الرأى غير المعصوم والمؤقت لحفنة من الفانين، ولا ينبغى ابتلاعه بأكمله** ».

ويضيف أنه لو أن توزيع الجوائز كان يجرى بنزاهة، لما اضطر أنصار **تونى موريسون** إلى التوجه للرأى العام على نحو يمكن أن يضرّ بقضيتهم.. لأنه لو فازت رواية «**المحبوب**» الآن بجائزة بوليتزر فلابد أن القراء سيتساءلون عمّا إذا كان الضغط الجماعى له علاقة بالاختيار. وفى الحقيقة، لم يمض وقت طويل على نشر البيان، حتى أعلن عن فوز **تونى موريسون** بجائزة بوليتزر عن رواية « **المحبوب** » .. وأحدث النبأ دوياً فى الأوساط الأدبية، سلّطت على أثره من جديد الأضواء على الكاتبة السوداء.

ورداً على المخاوف التى أثارها **جودمان**، اضطر سكرتير لجنة «**بوليتزر** » إلى أن يعترف بأن اللجنة كانت على علم بالبيان. «ولكنّه لم يؤثر على قرار أعضاء اللجنة. وأعتقد أنه كان هناك شعور ما بأنه سيكون من المؤسف أن يقلل أى أحد من قيمة إنجاز **تونى موريسون**، بالإيحاء بأن الجائزة استندت إلى أىّ شىء آخر غير الجدارة».

وعلقت الكاتبة فور إخطارها بفوز رواية « **المحبوب** » بقولها:

« **أعتقد أننى أدرك ما أشعر به. صحيح أننى لم يخالطنى شك فى قيمة الكتاب، وأنه كان حقيقة جديراً بالاعتراف الجاد. ولكن كانت تساورنى بعض الأفكار القاتمة عمّا إذا كانت محاسن الكتاب سوف يُسمح لها بأن تكون الاعتبار الوحيد للجنة بوليتزر، وقد بدأ الكتاب يأخذ مسئولية، خارج نطاق الأدب لم يكن يستهدفها**». وكانت تعنى بذلك بيان الكتاب السود. وأكدت اعتقادها بأنها فازت ببوليتزر عن رواية «**المحبوب**» بفضل مزايا الرواية الموضوعية. وأنها حصلت على الجائزة بالرغم من «الشائعات والتكهنات».

ومن ناحيتى، برغم أنى حاولت منذ البداية تبرير إيثارى تقديم الكاتبة من خلال هذه الواقعة أو التجربة التى خرجت منها، برغم انتصارها فى النهاية، بالاعتقاد بعدم ملاءمة الجوائز والتشككيك فى علاقتها بالعمل الأدبى، لابدّ من التوضيح أنى لم أقصد ، بأى حال من الأحوال، أن أربط بين ظروف فوزها ببوليتزر وحصولها أخيراً على نوبل وإن كان لا يخالجنى شك فى أن بيان الـ ٤٨ كاتباً الشهير، وما أعقبه من أصداء قد أضفى على اسم الكاتبة بُعداً إنسانياً جديداً. وهو ما أغرانى بالعودة إلى أرشيفى متقصياً أثر هذه الواقعة التى يبلغ عمرها الآن حوالى ست سنوات. كما أنه قد أفرد لها مكانة خاصة على خريطة الأدب الأمريكى و الأفريقى المعاصر.

وربما كانت هذه المكانة بالذات، بغض النظر عن موقعها البارز فى الخريطة القومية الأشمل للأدب الأمريكى المعاصر، هى التى قد رجّحت كفتها، فى المقارنة بالمرشحين الآخرين، واختيارها فى النهاية للفوز بالجائزة.

ولا غرو فى أن يعلق **هنرى لويس جيتس**، رئيس قسم الدراسات الأمريكية و الأفريقية بجامعة هارفارد، بقوله: « **إنه ليوم عظيم للأمريكيين الأفريقيين، وللأمريكيين عامة** » . ويقول **جيتس**، الذى شارك فى تحرير كتاب يضمّ مجموعة من الدراسات عن أعمال **موريسون** : « **منذ قرنينّ فقط وُلد التقليد الأدبى الأمريكى - الأفريقى فى حكايات العبيد، والآن فازت أعظم كتابنا وكاتباتنا بجائزة نوبل** » .

ويعتقد **جيتس** أن **تونى موريسون** حصلت على الجائزة عن كتابيها « **المحبوب** » و « چاز **Jazz** » ويقول إن الرواية « چاز » هى كتاب ما بعد حداثى ذكى حقيقة. وهو يجمع بين **إلينجتون وفولكنر وماريا كالاس**، هى الصوت الذى يبزغ. **إنها امرأة صناع حاذقة، الشىء الذى يميل الناس ألى غضّ النظر عنه. إنها عظيمة ومبتكرة بقدر عظمة وابتكار فولكنز وجارسيا ماركيز** وڤرچينيا وولف . ولهذا استحقت جائزة نوبل».

وتقول **ميشيكو كاكوتانى**، المحررة الأدبية بصحيفة نيو يورك تايمز: « **أن تونى موريسون ، فى رواياتها الست التى تنفتح لتحيط بـ ٣٠٠ سنة من التاريخ الأمريكى، قد غزلت فظائع العبودية وتراثها العاطفى والروحى فى ميثولوچيا خاصة بها مغزولة بحدّة وإنجازها هنا يوجد في خلق جسد من العمل يقف مُشعاً على قدميه**

كأسطورة أمريكية أكثر مما يوجد فى توفير بديل لأدب أمريكا البيضاء التقليدى المعترف به.

وتعتقد الناقدة أن علاقات العنصر والعنصرية مشرّحة فى رواياتها، ولكنها لم تلجأ فى هذا التشريح إلى أىّ أسلوب تعليمى. وبرغم أن أعمالاً مثل «**العين الأشدّ زُرقة**» و«**سولا**» تعطى القارئ صورة دقيقة لمجتمع بأكملة وهو أسلوب حياة، لا تعنى **تونى موريسون** بالظروف الاجتماعية (أو الواقعية الاشتراكية)، ولكن بآثار تلك الظروف على قلوب الرجال والنساء وعقولهم.

فى رواية «**العين الأشد زرقة**» فتاة شابة سوداء من بلدة صغيرة تتوق إلى أن يكون لها عينان زرقاوان. وفى «**طفل القار**»، تجد امرأة سوداء جميلة نفسها ممزقة بين عالم باريس الأبيض الثرى، وعالم عاشقها الأسود، مجرم هارب من شمال فلوريدا. وفى رائعتها التى منحت جائزة «بولتيزر» «**المحبوب**»، تكافح عبدة هاربة لتقبّل العمل اليائس الذى اقترفته فى محاولة لتُجنّبَ طفلتها المصير الذى عانت منه نفسها كضحية لنظام كان يحرك الرجال والنساء هنا وهناك مثل رُقع الشطرنج.

وتقول **كاكوتانى** إن الكتابة فى هذه الروايات ملحة وغنائية ومعقّدة: فولكنرية فى إيقاعاتها، جارسيا ماركيزية فى مخيلتها، بروستية فى قدرتها على مزج الوقت الماضى والوقت الحاضر فى لحظة إدراك ذات وميض.

وفى قصص **تونى موريسون** أشباح وعرائس السحر، وفيها أناس يسقطون من النوافذ وحقائب ملأى بالعظام تتدلىّ من السقف وأجساد تتأرجح معلقة بالأشجار. وفى «**أغنية سليمان**» وكيل تأمينات يقفز من سطح مستشفى فى محاولة مجنونة لكى يطير، وفى «**سولا**»، تقترن عودة البطلة إلى موطنها «بوباء طائر أبى الحناء». وأبطال **تونى موريسون** يعتبرون هذه الأحداث الفانتازية حتمية الوقوع. فقد تعوّدوا على العيش فى عالم تبدو الأشياء العادية فيه بعيدة المنال. وهم يرتبطون بوثاق حميم بتاريخ كان سورياليا فى قسوته وخداعاته. وتتحدث **ميشيكو كاكوتانى** عن شخصيات الكاتبة التى لا يمكن أن ينساها القارئ، فتشير إلى «**ميلكمان**»، الذى ظلّ يرضع ثدى أمه لفترة طويلة بعد تخطيه سن الطفولة، و«**سون**»، الذى يجوس مستنقعات جزيرة كاريبية بحثاً عن فتاته - إلا أن نساءها، كما تؤكد الناقدة، هنّ اللاتى يقمن إقامة دائمة فى ذهن القارئ: الجدة فى «**سولا**» التى تمدّ رجلها أمام قطار حتى تستطيع أن تعيشً بعشرة آلاف دولار قيمة التعويض عن الحادث الذى ستحصل عليه، و«**ريبا**» فى «**أغنية سليمان**» التى تعيش «**من عملية قذف إلى أخرى**»، و«**جادين**» فى «**طفل القار**» التى تبلغ قدراً من الجمال يجعل البنات البيض يختفين والنساء المسنّات فى «**العين الأشدّ زرقة**» اللاتى تحررن من الشبق وإفراز اللبن، وتجاوزن الدموع والرعب، واللاتى كن طاعنات فى السن إلى حد يجعلهن مزعجات وقتها، وأينما شئن، ومتعبات إلى حدّ أنهن يتطلعنّ إلى الموت، ولا مباليات إلى حدّ قبول فكرة الألم فى الوقت الذى يتجاهلن فيه الألم.

ولنا أن نتساءل هل هذه الشخصيات وهذه الأحداث الممعنة

فى القسوة واللاإنسانية مجردَ خيالات وأوهام أبعد ما تكون عن الواقع الذى نعرفه مهما كانت قتامته؟

ولا يستطيع الردّ على مثل هذا السؤال إلاّ **تونى موريسون** نفسها. فعندما كان عمرها سنتين، تعذّر على والديها دفع ٤ دولارات قيمة إيجار البيت. فما كان من المالك إلاّ أن أشعل النار فى البيت وسكانه فى داخله. وتقول **تونى**: «**كان شيئاً هستيرياً ، غير عادى، نوعاً غريب من الشرّ. فإذا تأملته، فلا مجال من إصابتك بالاكتئاب لأن هذه هى قيمة حياتك. فمن أجل أربعة دولارات فى الشهر يمكن أن يحرقك شخص ما حتى الرماد**».

وتقول: «**وما كان عليك إزاء هذا الفعل إلاّ أن تضحك من الرجل ومن عبث وفجاجة الموقف وفجاجته. وبهذه الطريقة تكون قد أعدت نفسك إلى نفسك. هل تدرك ما أقول؟ لقد فصلت نفسك عن آثار الفعل » هذا هو ما يفعله الضحك. إنك تستردها. تسترد حياتك، وتسترد نزاهتك** » .

وقالت فى حديث فى العام الماضى أنها لا تتذكر الحريق، لكن أبويها أخبراها به. ولكن الدرس انطبع فى ذهنها وقد نقلته فى النهاية إلى شخصياتها.

تلك كانت قسمات من عالم **تونى موريسون** الروائى، وهى تؤلف فى مجموعها صورة واحدة منزوعة من أحلك جوانب التاريخ الأمريكى، لا لتمزيقها والتخليص منها نشداناً للنسيان، ولكن لوضعها فى إطارها الخاص بعيداً عن المؤثرات الخارجية التى يمكن أن تطغى عليها وتمحوها فى النهاية. وهى مجرّد صورة ملحمية ومأساوية تقرأ فى ظاهرها وباطنها حكايات أقرب ما تكون، لفرط غرابتها، إلى الفنتازماجوريا. وحتى لا يضيع المعنى الذى تسعى إلى التعبير عنه الكاتبة من خلال العالم المأساوى السحرى الذى تحاول شخصياتها أن تفلت منه بلا جدوى، لجأت **تونى موريسون** إلى الكتابة النقدية فى محاولة لتفسير الثقافة الأمريكية فى كتابها الأخير «**اللعب فى الظلام: البياض والخيال الأدبى** » ، ويتألف الكتاب من ثلاث محاضرات ألقيت أصلاً فى جامعة هارفارد سنة ١٩٩١، و فى المقدمة التى كتبتها لكتاب يضمّ مجموعة من المقالات قامت بتحريرها عن شهادات **أنيتا هيل ـ وكلارنس توماس** فى الكونجرس.

وترى **هيثر ماكدونالد**، وهى كاتبة أمريكية بيضاء، أن كلا الكاتبين يلقيان شكاً على ادّعاء لجنة نوبل أن **تونى موريسون** تسعى إلى أن « **تحرر اللغة من أغلال العنصر** ».

وتقول أن كتاباتها الأكاديمية، على نقيض ذلك، تصرّ على الخلافات العنصرية، وهى تستقطب اللغة نفسها فى «**خطاب أبيض**» وحديث أسود مُخْرَس.

«إن أمريكا من وجهة نظر **تونى موريسون**، عنصرية حتى النخاع. والمُثل التى قام عليها البلد ـ الحرية والمساواة وحقوق الإنسان ـ كما تدّعى ـ تتحالف بصورة دائمة مع سلطة العنصر الهرمية. ولا تعترف بأىّ تحسّن فى مناخ أمريكا الأخلاقى منذ أيام العبودية فالعنصرية اليوم فى نفس قوتها خلال « التنوير»، لأنها ضرورية للهويّة الأمريكية. وتقول **موريسون**

إن الأمـريكيين البـيض يعـرفون أنفسـهم وحدهم عن طريق التضاد مع وجود «مُسْتَغرِق» يُرى فى صورة شيطان.

وتسـتطرد **هيـثر ماكدونالد** بقولها إن **تونى موريسون**، ترى أن كل الأدب والتـاريخ الأمـريكيين يحركهما العنصر. وهى متخصصة فى الوقوع على قضايا عنصرية فى أماكن غيـر عـادية .. فى الروايات والقصص التى تخلق من شخصيات سوداء، على سبيل المثال، مثل قصة **هنرى چيمس** النمطيـة «**الوحش فى الدغل**» . وغياب الشخصيات السوداء هو، فى نظرها، دليل أقوى على وجودهما المقموع.

وتعـتقـد الكاتبـة أن أكبـر تحدّ تفسيرى واجهته **تونى موريسون**، مع ذلك، لم يتـمـثّل فى الأدب، ولكن فى الدرامـيـة الواقـعـيـة بشـهـادة **كلارنس تومـاس وآنيـتا هيل**، وكانت معضلتها كالآتى: فمن ناحية، كـان القـاضى **تومـاس**، كـأسـود، ضـحـيـة «تبنى العنصـريين البـيض الذين رشـحـوه تسـاهلهم ونجدتهم ومشاركتهم وتدليلهم .

ومن ناحية أخرى، كان **كلارنس** نفسه، كمتحرِّش جنسى مدْعى ضده وكجمهورى، ممارساً للقمع.

وتنتقد **هيثر ماكدونالد** تنديد **تونى موريسون** باللجنة القضائية التابعة للكونجرس لمحاولتها أن تقرر ما إذا كان القاضى **توماس** بريئاً، أو مذنباً «كما لو أن البراءة ـ وليس ارتكاب عـمل مـحظور أو الطابع الخلقى أو الصلاحية للخدمة ـ كانت هى التهمة التى جاهدوا فى ضوئها من أجل إصـــــدار حكم على القاضى».

وتعتقد **تونى موريسون** أنه لو كان القاضى **توماس** أبيضَ لكانت اللجنة قـد تخلصت منه فى الحـال بعـد اتهـام **آنيـتـا هيل الأولىّ**. وكـانت «رغبة البيض فى اختلاس النظر إلى «الأجسـاد السـوداء» هى التى دفعت إلى المضى فى إجـراء جلسات الاستماع إلى الشهادة.

وفى ختام مـقالهـا الذى نشرته صحيفة **وول ستريت چورنال** تحت عـنـوان «**تونى مـوريسـون الأخرى**»، اتهمت **هيثر ماكدونالد** الكاتبـة البـارزة الحـائزة على جـائزة نوبل بالعمل على تفكيك المثل الأعلى لعمى الألوان، لتقيم فى مكانه وعياً ملحاً بالعنصر (وجنساً أو أى شىء آخر يمكن أن يكون السمة المحددة للهوية المحددة باعـتـبـاره السـمـة المحـدودة للذات. ونعت فى النهـاية على الأكـاديمية السـويدية منحـهـا جائزة نوبل لواحدة من أنصار هذا الاتجاه.

وفـيـمـا يشـبـه الردّ على هذه الاتهـامـات بالغـة القسـوة، وربما التعصب العنصـرى أيضـاً، ذكرت صـحيفة واشنطن بوست فى ختام مقالها الافتتاحي غداة إعلان اسم الفـائزة بالجائزة، تحت عنوان «نوبل أمريكية»: «من تكون وماذا تمثل ومن أين انحـدرت، هى تأثيرات عـمـيقة على تجربة الكاتب وعمله. والوقوع على الأصـوات المفـقـودة لجـمـاعـة وإعطائهم تعـبيـراً فنيـاً جاداً يمثل لحظات هـامـــة فـى تجـــربة هذه الجماعة. لكن الأدب، بصفة خاصة، ليس عن البلقنة والخـــلافــات بين الجـمـاعـات، بل والأهم من ذلك، أن هذا التعبير يجعل تجارب جماعة ما حقيقية وحميمية، ويمكن فهمها بالنسبة لأولئك الذين يوجدون خارج الجـمـاعـة والذين، بدون ذلك، كـان لايمكن أن .... يدروا بها .

صبرى حافظ

«مراحل بنية الترجيعات الشعرية وجدل الماضى والحاضر»

تطرح مسرحية (مراحل Stage) لدافيد ستورى David Storey، التى يقدمها المسرح القومى الملكى فى لندن، مجموعة من القضايا المهمة حول الفن والواقع الإنجليزى معا، وحول الأزمة التى يعيشها جيل الغضب بعد أن غيَّر المسرح الإنجليزى، بشكل جذرى منذ ظهوره على خشبته بعد منتصف الخمسينيات. فدافيد ستورى واحد من أبناء هذا الجيل الغاضب، الذى ولد مع باكورة أعمال جون أوزبورن (انظر خلفك فى غضب Look Back in Anger) التى منحته اسمها، وضم العديد من مشاهير كتاب المسرح الإنجليزى الآن، من هارولد بنتر إلى بيتر شيفر إلى جون أودن وغيرهم. وهو، كعدد كبير منهم، من أبناء الطبقات الفقيرة، التى أتاحت لها أفكار حكومة العمال، بعد الحرب العالمية الثانية، فرص التعليم بلا حدود، فقد كان أبوه أحد عمال مناجم الفحم فى شمال انجلترا، أيام أن عانى عمال المناجم من شظف العيش، قبل الحرب العالمية الثانية وأثناءها. فقد ولد دافيد عام ١٩٣٣ قبل الحرب بست سنوات، وتلقى تعليمه الابتدائى أثناءها، فلما حان أوان التحاقه بالمدرسة الثانوية، كانت الحرب قد حطت أوزارها، وفتحت حكومة العمال الباب أمام أبناء الطبقات الكادحة للتعليم. وكشف دافيد الصبى عن مواهب أدبية وفنية واضحة، فشجعه مدرسه على الالتحاق بمدرسة فنية. فبدأ بدراسة الرسم، بالرغم من معارضة أسرته التى كانت تتمنى أن يدرس ابنها مجالا آخر يمكنه من الالتحاق بطبقة المهنيين المحترمة. ولم تكن تدرى أنه سيلتحق بهذه الطبقة من أوسع أبوابها، بالرغم من تجنبه لمهنها التقليدية المحترمة. لأن دراسة الرسم هى التى فتحت لكاتبنا أبواب الفن على مصاريعها. كما أن التمرد على إرادة الأسرة التقليدية هو الذى هداه إلى منابع الثورة على كل سلبيات الواقع التقليدى، وأرهف قدرة فنه

النقدية، لأنه إذا كان علينا أن نحدد موضوعا أساسيا يلم شمل أعماله الفنية المتعددة، سنجد أنه التمرد على سلبيات الواقع، والكشف عما فيه من عبث وجنون. وحتى يمول **دافيد** دراسته احترف لعب الكرة، وزودته خبرته به بموضوع روايته الأولى **(تلك الحياة الرياضية This Sporting Life)** التى نالت نجاحا كبيرا، تمكن بعده من التفرغ كلية للرسم والكتابة. ، و نشر حتى الآن ثمانى روايات وكتب أربع عشرة مسرحية، بالإضافة إلى ديوان شعرى واحد، وإقامة عدد من معارض الرسم.

وقد بدأ **دافيد ستورى** نشاطه المسرحى بـ **(إصلاح صورة أرنولد ميدلتون The Restoration of Arnold Middleto)** عام ١٩٦٧ ، وهى معالجة لحالة أحد المدرسين العقلية، ولأزمته النفسية والأخلاقية و **(احتفال Celebration)** ١٩٦٩، و**(المقاول The Contractors)** **١٩٧٠** التى بلور فيها منهج التوازى الدرامى، بين الفعل الذى يبدو فى المظهر الخارجى، وكأنه عمل زائد أو إضافى، وعملية التشريح النفسى التى تدور بين الشخصيات وتستأثر بالحدث الرئيسى. لأن المسرحية تقدم لنا حفلة عرس تقليدية، ولكنها تديرها أمامنا، على حين يعمل فريق المقاول الذى يبنى خيمة الاحتفال، ويهدمها بعد انصراف المدعوين فى صمت، فى محاولة لخلق التوازى، بين عملية نصب الخيمة وفكها، وعملية نسج العلاقات الإنسانية وتدميرها. ثم **(بيت Home)** ١٩٧٠ التى يعود فيها إلى منهج التشريح النفسى والعقلى الذى قدمه فى مسرحيته الأولى، ليكشف عن حقيقة الجنون العبثى السارى فى الحياة الإنسانية، وفى أكثر علاقاتها حميمية و **(غرفة تغيير الملابس The Cahnging Room)** ١٩٧١ التى حاول فيها تعرية فريق من لاعبى **كرة الرجبى**، والكشف عن الصراعات النفسية والاجتماعية بينهم، بطريقة أحال معها الفريق إلى صورة مصغرة للمجتمع برمته و **(كرومويل Cromwell)** ١٩٧٣، وهى كما يشير عنوانها مستقاة من التاريخ الإنجليزى، وأبرز حوادث التمرد فيه على سلطة المؤسسة الملكية، و **(المزرعة The Farm)**، و**(حصة الرسم من الطبيعة Life Class)** التى يشرح فيها الفن، من خلال فصل من طلاب الرسم و**(عيد الأم Mothers Day)** ١٩٧٦ و**(شقيقات Sisters)** ١٩٧٨ التى توشك أن تكون عودة جديدة إلى موضوع مسرحيته عن البيت، ولكن بشكل مغاير، و**(الأيام الأولى Early Days)** ١٩٨٠، وهى مسرحية أقرب ما تكون إلى القصيد الشعرى الدرامى، يستدعى فيها الكاتب ذكريات الطفولة وكيف تستطيع أن تأسر عملية استرجاعها حياة بأكملها، و **(غزو روسيا The March on Russi)** و **(رعاية Caring)** و **(العنقاء Phoenix)** ١٩٨٤.

ومن هذه الخبرات الفنية العريضة، التى عاشها **دافيد ستورى**، استمد موضوع مسرحيته الجديدة. وتعتمد المسرحية الجديدة **(مراحل)**، كغيرها من أعماله المتعددة فى الشعر والمسرح والرسم والرواية، على عناصر من خبرته الشخصية، وقد أحالتها البنية الفنية الحاذقة إلى عمل إبداعى متميز، لصيق بالواقع، ومفارق له فى الوقت نفسه. فقد استمد **ستورى** منهجه الفنى، فيما يبدو، من دراسته لفن الرسم فى مقتبل حياته.وهى

الدراسة التى تعلم منها ضرورة **نسخ الواقع**، كما كانوا يدربونه على رسم نماذج الطبيعة الصامتة، أو الجسد الآدمى العارى، والارتفاع به إلى آفاق الفن فى الوقت نفسه. فالمعادلة الصعبة التى يتوخى الرسام تحقيقها، هى مضاهاة الواقع الخارجى وإحالة هذه المضاهاة إلى شيء آخر، ينطوى على رؤية الفنان، ويرتفع بالتفاصيل إلى آفاق الفن السامية.

ومسرحية (**مراحل**) فى هذا السياق نوع من صورة الفنان الشخصية، التى يولع الرسامون برسم أنفسهم فيها، فى محاولة منهم لتحليل الذات، ولبلورة المنهج الفنى الأثير لديهم فى آن واحد؛ لأن عنوان المسرحية نفسه يستهدف اللعب على الدلالات المزدوجة للكلمة **Stages** باعتبارها تعنى مراحل الحياة، ولكنها تعنى أيضا خشبة المسرح أو الركح كما يسميها أهل المغرب العربى.وكأن الكاتب يتعمد أن يبرز أن ما نشاهده أمامنا هو مراحل من حياة البطل، ولكنه فى الوقت نفسه مشاهد مسرحية تستهدف سبر أغوار العملية الدرامية نفسها، والتعرف على أدق أسرار الفن الخفية. وبالإضافة إلى هذا اللعب على عملية الجدل بين الفن والواقع، التى نجدها فى صور الفنانين الشخصية، هناك عنصر آخر يجعل المسرحية أقرب إلى شكل السيرة الذاتية الدرامية، وهو أن بطل المسرحية كاتب، ورسام، يعانى من أزمة التوقف عن الكتابة، وهى أزمة يعرف المشاهد الإنجليزى (الذى يدرك أن (**مراحل**) هى مسرحية **دافيد ستورى** التى كتبها بعد توقف عن الكتابة للمسرح لأكثر من سبع سنوات) أنها هى أزمة **دافيد ستورى** نفسه. لكن هذه العناصر الذاتية، هى جانب واحد من جوانب هذه المسرحية، التى تعتمد على بناء أقرب إلى البناء الشعرى فى مسرحيته (**الأيام الأولى**).

فالمسرحية (**مراحل**) تعتمد على بنية اللوحات المتداخلة، التى يقدم عبرها الكاتب استدعاءات الماضى، وهى تتراكم أمامنا فى مشاهد أو لوحات، لنكتشف من خلالها حقيقة الأزمة التى يعانى منها الفنان، حينما يفتقد مصادر إبداعه، فتنهار معها حياته الاجتماعية نفسها. لأنها تقدم لنا من خلال هذه الاستدعاءات حياة بطلها الكاتب والرسام الذى كف عن الكتابة، منذ أن مات والدا زوجته. فبموتهما حرم البطل من مصدر الإلهام الذى كان يستمده من علاقته السرية بحماته، وهى العلاقة التى قدمت له الاعتراف الاجتماعى بالفنان فيه، بعد أن تنكرت له أسرته، وهى من عمال المناجم، واستقطبته أسرة زوجته وهى من الطبقة الوسطى. لكن هذا الاستقطاب الذى يبدو على السطح، وكأنه استقطاب صحى، يخفى فى طواياه سر الفنان الدفين الذى أقام علاقة سرية محرمة مع حماته «**إيزابيلا**»، استمرت طوال فترة زواجه الطويلة من ابنتها «**بيا**»، والتى دامت لأكثر من ربع قرن، أنجب خلالها فتاتين، كبرتا وتعلمتا وعملتا، وتزوجت إحداهما، بينما أصبح للأخرى شركتها الخاصة، وهى لا تزال فى منتصف العقد الثالث من عمرها. وقد بدأت أزمة الكاتب الفنان فى التبلور، حينما فقد تلك العلاقة السرية المحرمة بموت الأم، فانفصلت عنه الزوجة، وتزوجت أستاذا للكيمياء الحيوية فى الجامعة، وعادت معه إلى أبحاثها القديمة فى علم الأحياء، وتركت البطل وحيدا، وقد فقد القدرة على الرسم أو الكتابة. وبدأ يتخلى عن العناية بنفسه، اللهم إلاّ من

بعض المساعدات التى تقدمها له جارته التى يحدوها أمل ما فى الاستئثار به لنفسها. ويرفض البطل كل شىء من محاولات الجارة لإغرائه، إلى قلق الزوجة السابقة عليه، وحتى الانتقال إلى الحياة مع ابنته التى اشترت هى وزوجها البيت الذى كان يعيش فيه جداها لأمها، فالعودة إلى هذا البيت نفسه تساوى الحياة فى قبضة الماضى والتعايش مع كوابيسه.

هذه هى الحبكة الظاهرية للمسرحية، بطل واحد يلعب دوره بمهارة الممثل الإنجليزى الكبير **ألان بيتس** Alan Bates ، أربع نساء ابنته **كارين**، وزوجته **بيا**، وطبيبته النفسية **ماريون** وجارته **ريبيكا**، يجئن ويذهبن فى تلك الشقة الجديدة، التى يعيش فيها وحده بعد أن ترك البيت الذى عاش فيه مع زوجته، والتى صاغها الديكور المسرحى من جدران شفيفة، تخفى بقدر ما تبين. فيشعر المشاهد وكأنه فى مسرح الدراما الذهنية، التى لا يمكن التفريق فيها بوضوح بين ما يدور فى الواقع، وما يجرى فى وجدان الشخصية. أو كأنه إزاء مجموعة من الترجيعات الشعرية التى تتجاوب فيها النغمات فى محاولة لسبر أغوار العملية الإبداعية نفسها، وقد جعلها الكاتب بنت هذا التوتر الدائم بين الظاهرى والباطنى، المسموح به والممنوع، الطبيعى والمحرم.

وتلعب الشخصيات النسائية الأربعة أدوار طبقات مختلفة فى اللاشعور يدور بينها شد وجذب لا يتوقف، فى محاولة لكشف سر الفنان الذى لا يمكن إماطة اللثام عنه أبدا فكل محاولات النسوة المختلفة لمنحه أشكالا متعددة من اليقين التقليدى، لا تستطيع أن تنوب عن هذا الألق السرى الذى تبدد من حياته بالموت، فمحاولة جارته **ريبيكا** للعب دور **إيزابيلا** مرة ثانية فى حياته، تبوء هى الأخرى بالفشل، لأن علاقته **بإيزابيلا** كعلاقة الفنان دائما بالفن، لابد أن تنهض على نوع من التوتر الدائم الذى لا يعرف فيه أبدا متى يتحقق الوصال، ومتى يغيب، فاستحالة العلاقة هى سر تحققها؛ لأن الفن لا يأبه بالحلول السهلة، ولا يعترف بالطرق التقليدية المألوفة، إذ يروى لنا البطل كيف أنه وقع فى غرام حماته **إيزابيلا** وهو لا يزال فى الثامنة عشرة وهى فى الخمسين من عمرها بلغة وقوع الفتى الغر فى حبائل ربات الفن والجمال لقد كانت ملهمته منذ اللحظة الأولى، رسمها فى صوره، وحاورها فى كتاباته. وكيف أن هذا الغرام السرى والسحرى معا بشفرته الخاصة هو الذى أغراه بمواصلة العلاقة مع الابنة التى كانت تصغره بعام، ليواصل الحياة فى أفيائه.

وتتعمد المسرحية أن تذكر لنا أن أزمة البطل وتوقفه عن الكتابة وانفصاله عن زوجته عقب وفاة أبويها تواقتت هى الأخرى مع بلوغ زوجته الخمسين، نفس العمر الذى التقى فيه بأمها. وكأن المسرحية تريد التأكيد على أننا أمام دورة مهمة من دورات الحياة، ما أن يبلغ الإنسان فيها نفس النقطة مع تغير طفيف أصبح فيها المحرم والسرى والمرتبط بالمغامرة عاديا ومألوفا ومقبولا، ومرتبطا بالواجب حتى يفقد فيها سحره وأهميته وكأن ما حدث فى حياة البطل، ليس هو دورة علاقته مع زوجته وعشقه المحرم لأمها، وإنما هى علاقته بالفن بكل ما فيها من غموض وتعقيد . فالفن عند **ديفيد ستورى** فى مسرحيته الشعرية الجميلة تلك، لا يعيش على العادى والواجب والمألوف، وإنما يموت به ويحيا بالمغامرة الدائمة فى الأصقاع المجهولة، والمناطق المحرمة!

يحيى حجى

فينيسيا تكرم مارسيل دو شامب

أعتبر **مارسيل دوشامب** ، أحد آباء الفن المعـاصـر ، مع كل من **بابلو بيكاسـو وأندى وارول**. كما أعتبر رمزاً لمقدرة أصيلة على إحداث التغيير الجذرى فى مفهوم العمل الفنى وموضوعه، ليس فقط فى اللوحة أو التمثال، ولكن فى قسمات وملامح الحياة الاعتيادية.

فتح **بالتسوجراسى** الأبواب على مصاريعها تكريما وتبجيلا مستفيضاً، بمناسبة مرور ٢٥ عاماً على وفاة **دوشامب**، مبتكر (صناعات جاهزة) وواضع لحية وشارب للوحة **الجيوكندة**، وحامل مبولة مقلوبة إلى المتحف، يضم معرض **دوشامب**، مروج



الجوكندا ذات شارب ولحيه

التحريضات المروعة، ٣٠٠ عمل فنى، جمعت كلها من مختلف متاحف العالم والمجموعات الخاصة. وصلت كلها إلى **فينيسيا** فى سباق مفتوح، فالجميع يعلم أنه يساهم فى تحقيق هذه التظاهرة التاريخية. يضم المعرض إلى جانب هذا وذاك وثائق هامة، عن الشخصية اللامعة والظاهرة البارقة فى سماء الحركات التشكيلية الأساسية فى القرن العشرين.

امتدت مداخلاته الفنية من التكعيبية حتى السريالية، مروراً بالتعبيرية والمستقبلية والدادائية حاملا رياح الحداثة، والتى مايزال دويها مسموعاً حتى الآن، وحتى

مطلع الألف عام الجديدة . شارك وساهم فى كل التيارات الفنية الثائرة، التى تحطم الأوثان، وتزلزل كل ماهو ثابت ومستقر. إنه واحد من عباقرة هذا العصر، ولم يهجرنا بعد. إن إبداعاته وابتكاراته قد دشنت فى حينها، إلا أنها لم تزل بعد تغذى عملية تطور الفن... ولكن كيف يمكن الكتابة عن هذا الرجل المدهش؟! وأى رسالة يمكن استنباطها من ذهنه الذى لم ينضب له معين ؟! وأى إرث أودعه هذا الأب المتبتل؟!

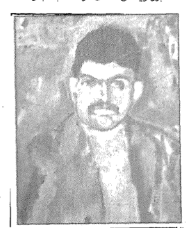
يبرز **دوشامب** بشكل قدرى فى السنوات العشر، قبل الحرب العالمية الأولى . كانت سنوات متوهجة الكشوف ، فالكل يدور حول الرغبة في تحطيم التقاليد والأعراف الفنية الراسخة ، سواء كان ذلك رسماً أو نحتاً . ففى عام ١٩٠٤ تأسست الحوشية على يد كل من **هنرى ماتيس وموريس ڤلامنك وأندريه ديران** ، وفى عام ١٩٠٥ تولد جماع القنطرة التعبيرية فى ألمانيا ثم يتزعمها البلجيكى **إميل نولد** ، ويبدأ **جورج براك وبيكاسو** رحلتهم التكعيبية سنة ١٩٠٧ ، ويعلن **چاكومو بالا وأومبرتو بوتشونى وچينو**



نافورة ١٩١٧ مجموعة صناعات جاهزة

سيڤيرينى تأسيس الحركة المستقبلية فى **تورينو** بإيطاليا وذلك بإصدار بيانها سنة ١٩٠٩ ، ثم يؤسس **ڤاسيلي كاندينسكى** مع

بورتريه من أعمال دو شامب المبكرة



فرانز مارك وبول كلى جماعة **الفارس الأزرق** سنة ١٩١١ ، وتأتى بعد ذلك الحركة **الدادائية** سنة ١٩١٦ بقيادة الشاعر **تريستان تزارا** ولفيف من فناني وشعراء ومثقفي أوربا . فى وسط هذا البحر الهائج شارك **دو شامب** مشاركات حقيقية صاخبة ، كما شارك أيضا فى إصدار مجلة **(دى ستيل)** التى بثت الحيوية فى هذه التيارات المتلاطمة .. فالكل يبحث عن الطريق الذى يفضى إلى البعد الرابع ، ويحمل ما أبعد من السطح الظاهرى (المظهر الخارجى) .

بدأ **دو شامب** تصويره ذا المذاق التكعيبي مشاركاً بعض الرواد ، حين فتتت التكعيبيةالأشكال وشرعت فى تخريطها وتشقيقها لشرائح أولية بسيطة ، ثم إعادة استخدامها كلبنات يعاد بها بناء الشكل فى هيئة جديدة ، يصعب التعرف عليها ، وعلى أصولها ، بحيث لا تشبه شيئاً معروفا .

كان **دو شامب** قد أوشك على الانسحاب تدريجيا من الحركة التكعيبية ، ليقترب أكثر فأكثر ببعض تجاربه من المستقبلية ، التى صدر بيانها كالآتى «**إن جميع الحقائق التى تلقن فى المدارس والمراسم**،

لم يعد لها وجود بالنسبة إلينا، لقد أطلقنا أيدينا نقية ، لتبدأ كل شيء من جديد ، وإننا لنعلن أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن عصرى إلا إذا اعتمد على إحساس عصرى محض، فالفن والإحساس لفظان لا ينفصمان.. والحركة التى نسعى إلى تصويرها على لوحاتنا ، لن تكون حركة مجمدة..» .. كان ثمة نقد فى ذلك موجه للتكعيبية، بوصفها فنا يخلو من الحركة . وإذ عمد الفنان التكعيبى إلى تفتيت الأشكال لإعادة بنائها وفق رؤيته ، فإن المستقبليين عمدوا إلى نفس المسعى ، ولكن بدافع الكشف عن (خطوط القوة) الكامنة فى حركتها . شارك **دوشامب** فنانيها ، شاعراً بالاحتياج لتمثيل الحركة ودفعها للإمام ، وقد حققت لوحته الشهيرة **(عارية تنزل السلم)** بجلاء ووضوح تام ماجاء نصه بالبيان «**إن كل شيء فى حالة جريان سريع.. والأشياء فى تحركها تتضاعف إلى مالا نهاية ، ويتغير شكلها مع تدافعها ، كاهتزازات منطلقة من رحاب الفضاء ، ناسجة خيوطها خلاله .. وهكذا فالفرس الراكض ليس له أربعة سيقان ، وإنما**

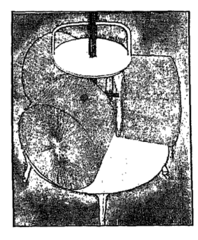


العروس ١٩١٢

عشرون ، وحركة هذه السيقان ترسم مثلثات ..» .

لم يستقر **دو شامب** على شيء، ولم يستقر أيضا بمكان . انقطع عن

مطحنة الشيكولاته ١٩١٤



الفن ليمارس هواية الشطرنج ويحصل على لقب فارس ، عمل بالسينما ، ثم عاد ليحتمى بالفن إبان الحرب ، شارك الدادائيين فكان دادائيا ، ثم أصبح سرياليا ، يُدهش ويصدم ، وهاجم بكل ما أوتى من حيلة تفشى الروح الفاشية والنازية واستنكر الحرب. هاجم الانسجام والذوق السليم ، بل شن حرباً شعواء ضد غباء العقل الآخذ فى تدمير الحياة . وبعد هذه الحياة الصاخبة يعتزل كل شيء وهو فى قمة نضجه ، معلناً أن كل شيء هو محض هراء ، وأن الفن لعبة كبيرة لا طائل من ورائها ، فالحياة هى الحياة ، ويموت فجأة فى عام ١٩٦٨ بعد عشاء هادئ مع بعض الأصدقاء فى بيته بـ : **نوييلى** .

●

فى عام ١٩١٢ ، أى فى سن الخامسة والعشرين ، يرسم مجموعته الشهيرة **(عارية تنزل السلم)** و **(العروس)** وكلاهما بالمعرض ، و **(الملك والملكة محاطين بالعاريات)** وبعد سنتين **(طاحونة الشيكولاتة)** وهذه أيضا بالمعرض .. إنها لوحات رمزية كحكايات منظومة من القرون الوسطى ، حاوية للأصول والمبادئ الرئيسية لأحد العلوم (SUMMA) .

لكن بالنسبة **لدو شامب** ، هذا المخالف الكبير ، لم يكن هذا كافيا ، فقد كان راغبا فى الذهاب إلى الأمام، إلى هناك ، إلى الأبعد ، فالتصوير آلة ، أداة «**إنه كوبرى يحملنى إلى ما أجد**» . فى عام ١٩١٣ أنتج أوائل أعماله التى سيصطحبها طوال حياته ، و تعد نقطة انطلاق فى فن هذا القرن **(وضع العروس عارية بين عُزّابها كذلك)** و **(الزجاج الكبير)** وهو عمل تصويرى كبير وهام ، أنجز على الزجاج ، وبدا ما أنجزه كحائط زجاجى كبير ، غنى بالإحالات والإشارات للمستقبل الآلى للحضارة.

فى هذه الفترة ، فاجأ **دو شامب** الجميع ، بعقليته البركانية بابتكاره لـ **(صناعات جاهزة)** ، وهو اصطلاح من اختراعه ، وهو يحدده بأنه «**سلسلة أشياء منتجة من اختيارات الفنان لسمو موضوع الفن**» .. كان العمل الأول **(عجلة دراجة)** وهو إطار معدنى مأخوذ من دراجة ، ومثبت على كرسى مطبخ «**عندما تدور . يؤكد الفنان . فإنها تعيد لذهنى صورة نيران المدفأة**» وتلك معالجة تلميحية ، رمزية ، مجاز متواتر ، اختيارات ملتوية لسير الأفكار . يتبعه فى العام التالى **(فصل المعادن)** ثم **(الكمين)** ثم **(نافورة)** وهى مبولة مرحاض تعرض مقلوبة ، أما (حقيبة سفر) فهى غطاء آلة كاتبة .. كلها من إنتاج سنة ١٩١٧ «**ليس مهما فى استخدام الشيء موضوعه ، المهم كيف يختاره الفنان ، كيف يعيد تنسيقه ، كيف يغير من معناه ، كيف يخفى حقيقة الاستعمال الدارج له ، ثم يجعلك تعتقد فى حداثته ، وأنك حقاً تراه لأول مرة**» .. هكذا نشأت فكرة **(صناعات جاهزة)** كما لو لم يكن شيئاً قد عثرت عليه صدفة ، ولكنه شيء متاح ، يُعطى للفنان ، فيصبح بين يديه مجال للتأمل ، يجب التخطيط له «**لتاريخ مشابه ، للحظة مشابهة ، كما لو كان ذلك موعداً**» .

مما سبق عرضه يبدو أن للكلمات دلالات واسعة المجال ، فهى فى تصوره «**لون لفظى**» يُلبس الأشياء ألواناً وأصباغاً جديدة للإسهام فى تحويلها إلى ألعاب ساخرة ، لهذا **فدو شامب** يعلق أهمية كبيرة على عناوين أعماله لأنها «**تنقل المشاهد إلى ناحية أخرى**» لكى تساعده على تغيير الوجهة الحقيقية للشيء كما إعتادتها العين.

بهذه الأعمال وعناوينها أراد **دو شامب** أن يبرز الطبيعة الاستقلالية للفنان ، ويمنحه حرية كاملة ، خالصة ، مقارنة بالواقع المعاش ، وهو فى ذلك السياق كان أستاذاً مؤسساً لهذا الأسلوب الذى شاع بعد ذلك فى مختلف عواصم العالم ، بينما هوجمت أعماله ورفضت وحوصرت فى حينها ، وأدانها النقاد والمسئولون بسبب طبيعتها المحرضة والهدامة . كان صعباً على الجميع قبول التخريب ، ومنطق الاحتقار الذى أصاب الثقافة الرسمية فى مقتل ، فلطخ وقارها بالوحل ، ليثبت أنه لم يعد شيء فى مكانه وأن «**كل شيء هو لا شيء..**» وشأنه فى ذلك شأن الدادائية .. ولما كان **دو شامب** أكثر أصالة ، فقد التقى مع السريالية بتوجيه أعماله لوجهة أكثر دلالة ، وذلك بفصل الشيء عن وسطه المألوف ، إلى وسط جديد وغريب عنه، يتيح للعين أن تراه رؤية جديدة، فيمنحه مقدرة جديدة على الإيحاء والإلهام ، فيلتقى مع النفس ، فتنبعث منها شرارة تهزها، مرددة دون ريب معنى خفياً فى باطنها .

دفع الولع بالأفكار دو شامب لتحطيم التعبيرات الفنية التقليدية ، بينما الإرادة يعترضها «**الجمال**

الفاتر» وفتاحة الأقفال تقتحم الرؤى الحبيسة «**الشبكية RETINICA**» بالفكر . فى عام ١٩٤٦ كان يتذكر «**كنت أصارع من أجل ترسيخ البعيد الممكن من اللذة الفائتة**» خاصة نوعية لوحاته ، فحتى مائة عام مضت ، كان التصوير ذا سمة أدبية أو دينية ، كلها فى خدمة العقل. وقبل نهاية القرن بقليل اختفت هذه السمة «**ببضع لوحات، أصبح حسياً فاسداً ، وكان مقدراً أن يصبح أكثر فساداً وحيوانية ، لقد أردت أن أصنعه مرة أخرى فى خدمة العقل**» . بهذه القوة ، كان **دو شامب** يؤكد سيادة التعبير الفكرى العقلانى للتصوير ، كان ذلك فى مواجهة السطحية والتناول الساذج «**للمظهر الخارجى**».

قبل قرون خلت صرح **ليوناردو دافنشى** بأن «**التصوير سياق عقلى**» موضحاً صورة القرابة مع العلم بشكل مباشر ، إذن .. فقد جسد **دو شامب** فى أفكاره البصرية مفاهيم العلم الحديث فى مطلع هذا القرن : التحليل النفسى ، نظرية الأحلام والطرز عند يونج بوجه خاص ، فى حين أنه يقرنها بالمظاهر الأولية للمعرفة العلمية - الكيمياء - كما سبق **لآرتور شوارتز** ذلك ، والآخر هو واحد من أكثر الفنانين إيغالاً وحدَّة فى هذا التناول فى فنه .

إن **(الزجاج الكبير)** وهو العمل الفنى الذى يجسد هذه الأفكار ، مستبطنا الطاقة النفسية والروحية ، بدأ **دوشامب** تنفيذه سنه ١٩١٣ ، ولكنه تركه ناقصا وغير تام حتى سنه ١٩٢٣ ، عندما بدأ يلقى بظلاله على أعماله التالية ، ويمكننا القول إنه استمر يؤثر حتى وفاة الفنان وقام **دو شامب** بترميمه سنه ١٩٣٦، وفى عام ١٩٦١ سُمح لـ عمل : **أولف ليندى** باستنساخه ليعرض بمعرض **(الحركة فى الفن)** ، الذى قام باعداده **متحف الفن الحديث باستوكهولم** ، وتلك هى النسخة المعروضة حاليا فى **بالاتسوجراسىّ** . يرتبط موضوع **(الزجاج الكبير)** بزواج طقسى بين السماء **(المبدأ الذكر)** والأرض **(المبدأ الأنثى)** ، تمثل ذلك **لدوشامب (العريس)** وأخته سوزان **(العروس)** ، وكما هو واضح ، فهو فعل محرم تحريماً شاملاً ، فسفاح القربى ، ظل على مدى التاريخ فعلاً منكراً ، ومرفوضاً. إن مثل هذا الزواج ، لا يمكن أن يتحقق إلا على مستوى واحد ، حين يسود الجهل والغفلة كما يشرح **دو شامب** . فهو يجد فى **(الزجاج الكبير)** المعبر الذى يحمله إلى ما هو أبعد من التصوير «**الشبكية**» التى تُعدّ لكى يعبر عن عمق الانفعال وتأثير العقل ، لاختراق الحاجز - الحائط - الزجاجى بين الأشياء ، الفاصل الوهمى الذى تراكم تلالاً على كاهل الإنسان ، فيفرق ويوحد كما يشاء . لابد إذن من التحطيم الخروج من الكهنوت المستحكم ، إلى رحابة أوسع ، إلى عالم نقى جديد ، نستأنف فيه «خدمة العقل» والذهاب لأبعد من السطح «المظهر الخارجى» إلى «الشبكية» السؤال الكبير ، لتأسيس «**جسر يحملنا للآخرة**» من شقاق اليمين واليسار ، الشرق والغرب ، الشمال والجنوب ، العقلانية واللاعقلانية . وحتى هذه اللحظة كان لا يزال يرسم العالم . فماذا نقول لهذا الأب المتبتل ، بعد أن ابتعدنا عن هذا التراث الفنى النقى فى صالات العرض ، بين جيوكنده ذات الشوارب ، وإطار الدراجة المثبت بكرسى ، ومتحف مهيأ دائم العمل ٢٤ ساعة ، لجمهور مازال يتفرس عالم رجل مقتنع بأن الفن كائن قبل كل شيء «**آلة ووسيلة تسمم ذاتية .. كالأفيون**» .

نهاد سالم

ميلينا ميركورى

وزيرة الثقافة اليونانية فى اليونسكو

تتميز منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة بأن خطابات الدول الأعضاء فيها كثيراً ماتتضمن نصوصا أدبية ولاغرابة فى ذلك فهى المنظمة الوحيدة التى تعنى بالثقافة فى منظومة الأمم المتحدة .

وقد ألقت وزيرة الثقافة اليونانية والممثلة الشهيرة **ميلينا ميركورى** خطاب اليونان فى الدورة السابعة والعشرين للمؤتمر العام لليونسكو وأعقبته بقصيدة شعرية للشاعر الشهير **يانيس ريتسوس**، وهو شاعر يونانى ولد عام ١٩٠٩ وأعاد تفسير الأساطير الإغريقية من خلال رؤية شعرية جديدة وعلى ضوء الصراعات الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

والقصيدة التى تحمل عنوان «**السلام**» كتبها الشاعر فى آثينا فى **يناير ١٩٥٣** تأتى فى وقت تركز فيه الأمم المتحدة على السلام وتبلور فيه منظمة اليونسكو ما يطلق عليه اسم « **ثقافة السلام** ».

وقد كان أداء **ميلينا ميركورى** وهى ممثلة سينما ومسرح شهيرة فضلاً عن نشاطها السياسى فى الحركة الاشتراكية مؤثراً وقوياً، وجاءت الترجمة العربية التى قامت بها السيدة **نهاد سالم** موفقة تماماً. وتجدر الإشارة إلى أن السيدة **نهاد سالم** قامت بترجمة **رباعيات صلاح جاهين** إلى الإنجليزية ونشرتها أخيراً فى كتاب وفيما يلى نص قصيدة **ريتسوس**:

السلام

أحلام الطفل هذا هو السلام

حلم الأمهات هذا هو السلام

همسات الحب فى ظل الشجر
هذا هو السلام

الأب العائد فى المساء

والابتسامة العريضة فى عينيه

والفاكهة ملء سلة يديه

وعلى جبينه حبات العرق

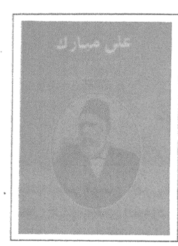
كأنها قطرات الندى فوق جرة ماء
يبرد على النافذة
هذا هو السلام

وعندما تندمل جراح العالم
وتزرع الأشجار فى الأرض
التى حرثتها القنابل
عندما تزدهر براعم الأمل
فى قلوب سودتها المحارق
عندما يرقد الموتى أخيراً بلا أنين
موقنين أن دماءهم لم تسل سدى
هذا هو السلام

السلام هو رائحة وجبة طيبة فى المساء
هو عدم الخوف لصوت سيارة تقف فجأة فى الطريق
هو طرقات على الباب نعرف أنها ليست إلا لصديق
ونعرف أننا إذ نفتح النافذة فى
أى ساعة
لن نرى إلا السماء تبهر النظر
وكأنها عيدٌ من الأجراس الملونة تدق فى الأُفق
هذا هو السلام
عندما تتحول السجون إلى مكتبات
وتجلجل الأغنيات فى الليل
من باب إلى باب
عندما يطل القمر من وراء السحاب
مشرقاً كوجه العامل الذى تزين لسهرة المساء
هذا هو السلام
عندما لا يكون اليوم المنصرم ضائعاً
وإنما نبتة تورق فرحة كل مساء
ويوماً ربحناه بالسواعد
هذا هو السلام
السلام هو سنابل القمح المشرقة
فى حقول الصيف
هو أبجدية الخير عند أقدام الفجر
عندما تقول «يا أخى»، عندما تقول:
«غداً» نبدأ البناء
عندما نبنى ونغنى
هذا هو السلام
عندما لا يشغل الموت سوى حيز ضيق فى القلوب
وتشير المداخن نحو طريق السعادة
عندما يتساوى الشاعر والعامل
لحظة استنشاق عطر قرنفلة الشفق
هذا هو السلام
إخوانى وأخواتى فى السلام وحده
يستطيع العالم أن يتنفس ملء رئتيه وملء أحلامه
إخوانى وأخواتى
اليد فى اليد
هذا هو السلام

ت: نهاد سالم

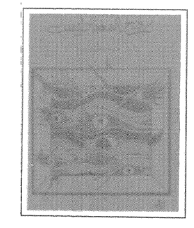
إصدارات جديدة



● فى إطار الإحتفال بالذكرى المئوية لوفاة **على مبارك** (١٨٢٣ - ١٨٩٣)، أصدار المجلس الأعلى للثقافة كتيباً بعنوان «**على مبارك.. رائد التحديث المصرى**»، يتضمن قسماً عن حياة الرائد الكبير كان قد استخرجه الدكتور **محمد درى بك الحكيم** من كتاب (**الخطط التوفيقية**) عام ١٣١١ هـ. كما أصدر المجلس بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب مجلداً يضم الجزء الأول والثانى من رواية (**علم الدين**) للرائد الكبير بتقديم «د. **سمير سرحان**».

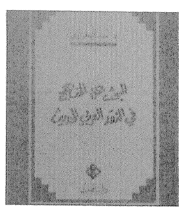
● صدر عن دار (قضايا فكرية للنشر والتوزيع) كتاب نقدى بعنوان: (**الساق على الساق للشدياق.. مبناه وأسلوبه وسخريته**) من تأليف «**سليمان جبران**»، يأتى الكتاب فى إطار سلسلة بعنوان: فى طريق التنوير، ويقع ١٣٦ صفحة من القطع المتوسط.

● (**روح المغناطيس**)، مجموعة قصصية جديدة للأديب السكندرى



«**ضياء طمان**»، صدرت الشهر الماضى عن دار الحوار للنشر والتوزيع باللاذقية، تقع المجموعة فى ٨٠ صفحة من القطع الصغير، وتشتمل على ثلاثة وعشرين عملاً تتميز باللغة الشعرية المكثفة والروح الحداثية الواضحة.

● الشاعر الفلسطينى «**عز الدين المناصرة**»، صدر له فى الفترة الأخيرة كتاب جديد بعنوان: (**حارس النص الشعرى**)، ويسجل الشاعر فى هذا الكتاب شهادته



الشخصية حول التجربة الشعرية، من خلال فصول ستة عناوينها كالآتي: (النص الأدبى والعلوم الإنسانية - نص الوطن ووطن النص - نرجس الكلام الأول - ولادة القصيدة - بيان فى فضائح النص - تحديث الحداثة). صدر الكتاب فى ١٤٠ صفحة من القطع الكبير عن دار(**كتابات**) اللبنانية.

● (**البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث**) هو عنوان كتاب جديد للدكتور **سيد البحراوى**، صدر الكتاب عن دار «**شرقيات**» للنشر والتوزيع بالقاهرة الشهر الماضى فى ١٢٠ صفحة من القطع الكبير، وتدور فصول الكتاب الثلاثة الأولى حول رؤى نقدية عن كتاب (**الديوان**) وكتاب «**طه حسين**» (**فى الشعر الجاهلى**) ومقدمة **لويس عوض** لكتاب (**بروميثيوس طليق**).

● صدر العدد رقم (١٣) من مجلة (**دراسات عربية وإسلامية**) التى يشرف على إصدارها الدكتور «**حامد طاهر**» رئيس قسم الفلسفة بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة، ومن أهم الدراسات التى اشتمل عليها هذا العدد دراسة بعنوان (**ولاية الفقيه ونظام الحكم فى الإسلام**) للدكتورة أمية أبى السعود، ودراسة بعنوان (**التداخل بين علم النحو وعلم المعان**) للدكتور **محمد فتيح**، ودراسة عن



(**حاضر الوضع الأدبى فى مصر**) للدكتور **حمدى السكوت**.

● الأديب الليبى «**إبراهيم الكون**» صدرت له مؤخراً رواية جديدة عن (**دار التنوير**) اللبنانية بعنوان (**التّبر**)، تقع الرواية فى ١٦٠ صفحة من القطع المتوسط.

● صدرت عن (**دار الهلال**) بالقاهرة الترجمة العربية لرواية الكاتب المصرى المقيم فى فرنسا «**ألبير قصيرى**»، الرواية بعنوان (**العنف والسخرية**)، وكانت قد فازت منذ عامين بجائزة الأكاديمية الفرنسية، وقام بنقل الرواية إلى العربية «**محمود قاسم**».

أصدقاء إبداع

القصة

لانزال نحاول قدر الإمكان عبر صفحات هذا الباب أن نكتشف فى تؤدة وروية مبدعى المستقبل، وعندما ننشر نصاً لأحد الأصدقاء سواء أجرينا عليه بعض اللمسات أو لم نجر، فنحن نرى أن ذلك النص - وبنشره على صفحات المجلة - يحمل نوعا من البشارة بميلاد جديد، يجب ألا يقف صاحب النص أو صاحبته عند هذه الشهادة بل إن من الواجب عليه أوعليها أن يواصل الطريق الشاق، والأشق فى رعاية موهبته، لا بالكتابة وحدها، لكن بالثقافة والانفتاح على مختلف فروعها؛ حيث دوائر الوعى لدى الإنسان فى نهاية القرن العشرين تتشابك، وتتواصل، وتتداخل، ولا يمكن أن يوجد قاص أو روائى جيد أو شاعر جيد، دون أن يكون معنياً بثقافة عصره على الأعم، وثقافة شعبه الوطنية على الوجه الخاص؟. فلا تكفى الرغبة فى الكتابة، أو قدرة صاحبها على التعبير عن ذاتة بالكلمات فقط، لكى يخلق قاصاً كبيراً مثل **يوسف إدريس** ، أو **إدوار الخراط** أو روائيا كبيراً مثل **نجيب محفوظ**، أو **فتحى غانم** أو شاعرا كبيرا مثل **صلاح عبد الصبور** أو **أحمد حجازى**، فوراء كل هؤلاء تجربة إنسانية كبيرة، بمثل ما لديهم من تجربة ثقافية عريضة.

ومن الرسائل التى وصلتنا فى الفترة الأخيرة رسالة الصديق المغربى - سعيد بوكرامى - والتى يقول فيها «**يسعدنى أن أخط لكم هذه الكلمات للتحية والشكر والتهنئة بإصرار المجلة على تجديد مسارها الإبداعى والفكرى فى جو من الحرية والإبداع والالتزام. ولحبنا المتزايد لهذه المجلة التى نعتبرها هنا فى المغرب الأقصى قلادة إبداعنا العربى المعاصر** » ونعد الصديق **بوكرامى** بأن نواصل الحوار معه عبر ما يمكن أن يرسل من إنتاج أشار إليه فى رسالته ...

ومن المنصورة - وصلت إلينا رسالة من الصديق **محمد عبد الواحد** حاملة ثلاث قصص قصيرة نرى أنها قصص جيدة ، والكاتب يميل إلى الاتجاه الواقعى فى كتابته ونهنئه على تلك القصص ومن ثم نريد التواصل مع إنتاجه، الذى يدل على أنه كاتب غير مبتدىء وإن كانت الموضوعات التى عالجها مطروقة لذا نطلب منه المواصلة، حتى يصل إلى أسلوب خاص له فى الكتابة، ونظن أن هذا ليس بعيداً على الصديق **محمد عبد الواحد** ....

ولقد اخترنا عدداً قليلاً من النماذج التى وصلت إلينا يمكننا أن نلفت نظر أصدقاء الباب إليها، حتى يشتركوا معنا فى فتح دائرة الحوار مع أصحابها، ولكى تكتمل الدائرة بين الكاتب والقارىء ....

النماذج

الأ نموذج الأول للصديق **طارق السيد إمام** من دمنهور، وكان قد قدم من قبل للمجلة عدداً من النماذج.

طقوس أنثوية
طارق السيد إمام

صنع مصيدة زرقاء .. كي يصيد اليمام ليلة العرس. جعل جدرانها من لون مياه البحيرة. كانت اليمامات تتساقط من نقطة في السحاب .. إلى نقطة عند مركز المصيدة. لاحظ أن إحداهن وقد سقطت معهن تخرج صوتاً كالنحيب.. وهن من حولها ينحبن. اقترب منها.. كانت أكبر اليمامات وهن من حولها في حلقة واحدة صِرْنَ دائرة بيضاء. كُنَّ يصنعن من رمل الأرض الزرقاء للمصيدة ... مكاناً مستطيلاً من ذرات التراب التى اختلطت بماء أجسادهن. فصارت طيناً بلون مياه البحيرة تجمع صانعاً مقبرة زرقاء. ثم صببن ماء أجسادهن صانعاً ينبوعاً أزرق. كانت الأولى لا تزال تنحب .. وهن صِرْنَ حلقة من غناءٍ هستيرى وبدأن مع انتظام النغم وتماشيه مع حركة الأجساد .. يُدْخِلْنَ إحداهن ـ وقد اغتسلت بماء الينبوع ـ في المستطيل الأزرق. وفى حركة واحدة أخذن يتحلقن.. ثم انفجرن من حولها ... باكيات.

●

ومن النماذج الواعدة . وصلتنا أيضاً من الصديقة **بسمة محمد** اقصوصة بعنوان «**غليان**» ، وهى تدل على مقدرة ملحوظة على التأمل تبشر بكاتبة .

«غليان»
بسمة محمد

خرجن من الأنبوب الخانق .. تنازلن سويا وفى تسرع أهوج إلى الإناء الصغير ... واندفعت هى الأخرى في حقد دفين من داخل انبوبها تضرب قعر الإناء . فى البداية تكورن على قاع الإناء وجدرانه فى تزاحم حتى انطلقت إحداهن إلى السطح متنفسة الصعداء وتوالين وراءها .. كن يكون جماعات صغيرة وعندما تكتمل مجموعتهن يدرن حول أنفسهن بشكل يبعث على الغثيان ويأخذن فى الانتفاخ .. كانت إحداهن تنتفخ حتى تنفجر فى صوت مكتوم ويكررن نفس الشيء وراءها دون اتعاظ فيأخذن فى الانتفاخ قدر ما يستطعن حتى يبلغن حد الانفجار . كن يملأن السطح ويمنعن الأخريات من الوصول رغم انفجارهن وكانت هى تتراقص متغنجة فى شماتة صفراء واشتدت على ساكنات القعر فاندفعن فى سبيلهن لأخذ مكانهن على السطح أما هى فلم تلحق أن ترقص رقصتها الشامتة إذ اندفعت المتنفخات على السطح ودفعن الغطاء فتوهجت فى شدة وانطفأت .

●

ومن الصديقة «**حنان محمد السعيد**»، وصلت القصة التالية بعنوان **التفاحة المتمنعة** ، وهى قصة رمزية استطاعت فيها «حنان» أن تسقط مشاعر بطلتها على التفاحة ، والتفاحة ، كانت معادلاً موضوعياً للمرأة التى تحس بذاتها وبجمالها ، وبرغبة الآخرين فيها ، ومن ثم تتمنع على الجميع ، وفى النهاية تفقد الجميع .

وما آخذه على القصة شيئا من السذاجة وبعض الأخطاء النحوية والإملائية التى أرجو أن تتخلص منها **حنان** فى أسرع وقت ، حتى تتألق موهبتها .

●

«التفاحة المتمنّعة»

حنان محمد السعيد

هناك على أعلى الشجرة ... كانت تجلس تفاحة ناضجة لامعة وكأنها تجلس على العرش لا تملك إن رأيتها إلا أن تقول سبحان الله الذى أبدع كل شىء صنعه !!

وكانت هذه التفاحة تنظر من عليائها كل يوم لتشبع غرورها من عشرات الأيدى التى تمتد اليها تحاول كل يدٍ جاهدة أن تقتطفها ولكن هيهات .

إلى أن جاء يوم فإذا بعينين تنظران إليها بمنتهى الحنان ويد تمتد نحوها فى رفق فمالت إليه ولكن فجأة وقبل أن يقتطفها لفت نظرها أن يده قد عفرت بتراب الكفاح والجهاد فى سبيل لقمة العيش فأبت وتمنعت وتأففت من تراب يده وتشبثت بفرع الشجرة فلم يتمكن من قطفها ومضى لحال سبيله .

وظلت تسعد بالعشرات الذين يريدونها وتسعد أكثر بالتمنع عليهم. ثم جاء اليوم الذى نظرت فيه بكبريائها المعهود فرأت مريديها قد انصرفوا عنها إلى باقى الفواكه الأخرى حتى أنه لم يعد لها مريدون .

يا إلهى ماذا حدث ؟!

إلى هذا الحد فقدت جاذبيتها ؟!

ثم سرحت بفكرها بعيداً وأفاقت على حقيقة أنه إن لم يقتطفها أحد ستذبل على الشجرة وتموت دون أن يدرى بها أحد .. لا ... لابد من إعادة النظر فى تمنعها هذا.

ووقفت تنتظر الراغبين ، إلى أن جاء يوم ورأت فيه شاباً وسيماً يمد إليها يداً مرتعشة ويخشى أن تتمنع عليه وترد يده خائبة ولكنها مالت إليه حتى أصبحت فى متناول يده .

ومشى إلى بيته يتبختر ويتمايل من الفرح بعد أن حظى بالتفاحة أمل كل شاب .

وفى الطريق إلى البيت لاحظت أن فى يده الأخرى لفافة صغيرة فأخذت تسأل نفسها ، يا ترى ماذا يحمل فى يده ، إلى أن وصل إلى بيته فوجدته يلقيها على أقرب منضدة ثم يخلع قناعا من على وجهه ، كان ساترا لعيوب كثيرة .

فانزعجت لوهلة ، ثم وجدت عزاءً لها وهو معرفته لقدرها جيدا ووجدته يفتح اللفافة فإذا بها جميز أخذ يأكله بنهم واشتهاء ولا ينظر إليها .

فلقد أدركت أنه ما أراد التفاحة إلا لأن يحصل على لقب «**قاطف التفاحة المتمنعة**» .

وجاءه صديق لزيارته يوما فوجده ملقيا بالتفاحة بإهمال ويأكل الجميز بشراهة .

فقال له مستنكرا ـ ما هذا أتفضل الجميز على التفاح ؟!!

فكان رده يا صديقى أنا لا أحب إلا الجميز !

●

ونختتم بالصديق الأديب الشاب **يسرى كمبال** ابن **قرية توشكى النوبية** بأقصوصتى «**الخشاف الأخير**» و«**صورة الأستاذ أسعد**»:

«الخشاف الأخير»

يسرى كمبال

«وانطلق الآن مدفع الإفطار .. صوماً مقبولاً وإفطاراً شهياً.. آذان المغرب حسب التوقيت المحلى لمدينة القاهرة، وعلى السادة المقيمين خارجها مراعاة فروق التوقيت» ...

بَسْمَلت: «اللهم لك صُمت، وعلى رزقك أفطرت»... وقبل ارتشافها الخشاف دمعت عيناها .. تذكرته يوم أن رشف الخشاف لآخر مرة معها .. عندما ذهب ولم يعد ثانية .. كان دوماً يعود إليها فى زيه «الكاكى» .. زى الميدان .. يعود فيحدثها عن التدريبات، والعرق يبلل كل جسده .. كيانه .. يحكى لها عن دموع الرجال المتحجرة انتظاراً للحظة الخلاص. تركت الكوب، ونهضت تاركةً المائدة .. ذهبت إلى رجلها الراحل .. إلى «صندوق الذكريات» .. فتحته؛ فوجدته مرسوماً على الصور.. سمعت صوته العذب ينطق على سطور رسائله إليها وهو بالجبهة .. صورته معها يوم «الخطبة»، وهو يضع «الدبلة» فى بنصرها الأيمن ..صورة «الزفاف».. صورتهما يحملان «وليداً» يوم «السبوع» ..كم هى الأيام سريعة الخطى!!.. فـ «وليد» أصبح الآن فى سبيله للحصول على «ليسانس الآداب» .. متفوقاً .. يفخر دوماً بأبيه الذى لم يره !! ... تذكرت «وليد» .. كفكفت دموعها الدائمة .. عادت إلى المائدة ..

- .... ؟

أجابته بأنها خرجت للشرفة كى تطمئن على «الدجاج»: ولتلقى بعض الذرة .. تنظر إليه فتراه مثله .. رجلٌ صغير .. بسيط .. فى صمت يأكل، وعيناه لهما نفس الإصرار .. ذات التحدى .. رغم شجن اللحظة ابتسمت .. عادت لكوب الخشاف، رشفت منه فى قناعة المؤمنة .. تجلدت وهى تتناول ألوان طعام «الراحل الموجود»، و«وليد» كأبيه يضيف المزيد من الملح !!

«صورة الأستاذ أسعد»

فى طابور الصباح صعد إلى منصة الشرف .. تناول شهادة التقدير الممنوحة له فى «عيد العلم» من ناظر المدرسة .. كان الأول على المدرسة فى فن الرسم .. هبة السماء له ... حين نزل السلم، صافحه «الأستاذ أسعد»، وهو فى غبطة لا تنتهى: فتلميذه تفوق على جميع الأقران والصفوف بالمدرسة الابتدائية ....

يوم إعلان نتيجة «الثانوية العامة»، صمم على الالتحاق بـ «كلية الفنون الجميلة» .. هكذا نصحه «الأستاذ أسعد» بعد تخرجه فى «المدرسة الابتدائية» ... آلى على نفسه أن يرسم صورة «الأستاذ أسعد» من الذاكرة، وبألوان الزيت وعلى قماش مشدود .. تماماً ككبار الرسامين ..وبعد أن ينتهى من رسمها يعطيها لـ «صانع البراويز». وضع اللمسات الأخيرة لصورة الرجل.. انتظر عدة أيام حتى تجف الألوان الزيتية .. عدة أيام وتبدأ دراسته بـ «كلية الفنون الجميلة». سلمه «صانع البراويز» الصورة .. إطارها من خشب فاخر مطلى بالذهب .. تعب كثيراً حتى استطاع أن يعرف عنوان «الأستاذ أسعد»، (منذ عامين خرج على المعاش).. دق الجرس .. انفرج الباب .. أدخلوه إلى صالون المنزل.. بحثت عيناه عن أستاذه .. طال انتظاره، كانوا جميعاً ينظرون إلى صورة «الأستاذ أسعد» المُعلقة خلفه على الحائط، وقد برزت على ركنها الأعلى «شارة الحداد»!!



لوحة من أعمال الفنانة : رباب نمر أحمد

من معرض إبداعات المرأة المصرية إحتفالا بمئوية على مبارك

مطابع الهيئة المصرية العامة


Bibliotheca Alexandrina
0532190